S

BIBLIOTECA DEL MAESTRO COMELLAS DEL CAMPO

Musique et Musiciens

TITULO DE LA OBRA

Oscar Comellas

DESPACHO nº 5 ESTANTE 4 nº 1306

200
La 7h
Cabinet Mus

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/musiqueetmusicie00come

MUSIQUE ET MUSICIENS

SAINT-DENIS. — TYPOGRAPHIE DE A. MOULIN.

OSCAR COMETTANT

MUSIQUE

ET

MUSICIENS

CONRADO DEL CAMPO
BIBLIOTECA

PARIS
PAGNERRE, LIBRAIRE-ÉDITEUR
18, RUE DE SEINE, 18

1862

ML
60
C76

MUSIQUE ET MUSICIENS

I.

Les Compositeurs et les Théâtres lyriques.

Le plus charmant, le plus expressif, le plus social des arts, la musique, est incomparablement plus répandu en France aujourd'hui qu'il ne l'a jamais été à aucune autre époque. Tout le monde s'en occupe et toute le monde l'aime. L'indifférence en semblable matière, lorsqu'elle se manifeste dans de rares exceptions, nous apparaît comme une infirmité du cœur. Nous plaignons les hommes qui restent froids au doux langage des sons, car certainement ils sont privés d'une des jouissances les plus pures, les plus vraies, les plus profondes qu'ils nous soit permis de goûter.

Mais de ce que la musique est en honneur partout dans toutes les classes de la société, s'ensuit-il qu'elle doive nécessairement progresser pour cela? Assurément non. Pour ne parler que des compositeurs, vit-on jamais tant de musique publiée et si peu de productions dignes de l'être? Fouillez dans les magasins de musique, allez dans les théâtres lyriques, que trouvez-vous? En immense majorité, des œuvres plus ou moins bien écrites suivant les règles de la rhétorique musicale, mais auxquelles il manque le rayonnement suprême, cette force souveraine qui est aux productions de l'art ce que la vie même est aux corps animés. La statue est belle, bien modelée, bien posée, mais elle est muette et glacée, comme Galatée avant que l'âme de Pygmalion — le génie — ne soit passée en elle pour la réchauffer et l'animer.

Les hommes qui en France pouvaient écrire une partition étaient rares il y a cinquante ans. Ils sont si nombreux aujourd'hui, qu'on aurait assurément beaucoup de peine à les compter. Eh bien! dans l'état actuel de nos institutions musicales et de nos habitudes théâtrales, ce nombre si considérable de compositeurs est un obstacle, nous ne craignons pas de le dire, au progrès véritable de la composition.

En effet, tous les musiciens qui aspirent à prendre rang parmi les compositeurs sont loin d'obéir à une vocation véritable. La très-grande majorité,

il faut bien l'avouer, prennent pour la faculté créatrice ce qui n'est chez eux qu'une impuissante vanité.

Qu'un enfant manifeste quelque goût pour la musique, qu'il écrive une romance ou une polka, pâle reflet des romances et des polkas existantes, aussitôt les parents voient en lui l'étoffe d'un Mozart ou d'un Rossini, et songent à tirer parti de ses rares dispositions. Il faut bien lui donner un état à cet enfant, puisqu'il ne sera pas riche et doit en conséquence travailler pour vivre. Pourquoi n'en ferait-on pas un compositeur? c'est une profession honorable, que dis-je? glorieuse, et de nombreux exemples prouvent qu'on arrive à la fortune en passant par la gloire, ce qui est tout avantage. D'un autre côté, se disent encore les parents du merveilleux enfant, il n'en coûte pas cher pour former un compositeur, grâce au Conservatoire de Paris, qui offre gratuitement à tous, les leçons des plus grands maîtres, grâce au gouvernement, qui chaque année, à l'Institut, nomme un compositeur, pour ainsi dire officiel, le décore du titre de grand prix de Rome, l'envoie visiter la ville éternelle, Florence et l'Allemagne, et, pour comble de sollicitude, l'autorise, au retour, à faire représenter à l'Opéra-Comique une partition en un acte.

Et l'enfant est envoyé au Conservatoire.

Pour y être reçu, il passe un examen d'admission; mais ce ne sont point ses dispositions particulières qui font l'objet de cet examen. Si l'enfant

présentait sa romance ou sa polka, ses examinateurs lui diraient que ce sont là des bagatelles qu'il faut laisser de côté pour s'occuper d'abord de l'art d'écrire à plusieurs parties. Oh ! mon Dieu, le Conservatoire ne se montre pas exigeant envers la troupe nombreuse des Mozart et des Rossini qui se pressent à la porte du temple. Pourvu que vous sachiez ajuster passablement quatre notes les unes sur les autres, que vous *réalisiez*, comme on dit en style d'école, une leçon d'harmonie, votre nom est inscrit sur le grand livre des aspirants à la célébrité, et vous voilà, sous la protection du gouvernement, apprenti compositeur.

Vous en sortirez bientôt maître compositeur. Avec simplement le goût de la musique, de la docilité et de l'assiduité, plus une certaine intelligence générale, on arrive nécessairement à obtenir tous les succès d'école. On peut fixer d'avance le jour où un élève quelconque, au sortir d'une classe de solfége, recevra successivement ses prix d'harmonie simple, de contrepoint et de fugue, pour entrer à l'Institut briguer l'honneur du grand prix de Rome.

S'il triomphe dans ce dernier concours, naturellement il se croit compositeur ; s'il échoue, il ne se croit pas moins compositeur pour ça, et il voudra composer autant par besoin d'habitude que par nécessité. N'est-ce pas sa profession désormais, et ne faut-il pas qu'il gagne sa vie !

Voilà donc un certain nombre de compositeurs

formés tous les ans par le seul Conservatoire de Paris.

Mais je veux, pour le moment, élaguer de la liste tous ceux qui ont échoué à l'Institut, pour ne reconnaître que le candidat heureux, le grand prix de Rome.

Il y a cinquante-huit ans que ce prix est fondé en France. Si aucun des grands prix de Rome n'était mort, il y aurait, puisque tous les ans l'Institut en nomme un, cinquante-huit compositeurs patentés voulant vivre et ayant le droit de vivre de leurs productions. En considérant que la mort, qui n'épargne personne, pas même les prix de Rome, ait éclairci leur rang d'un tiers, et c'est exagéré, il reste encore trente-huit grands prix de Rome que le gouvernement a le devoir d'employer, car c'est lui qui les a encouragés, applaudis, couronnés, payés pour aller fortifier leur inspiration à l'étranger; en un mot, c'est lui qui a tracé leur carrière.

Observons, en passant, qu'à moins d'une épidémie générale en France, que personne ne prévoit, Dieu merci, ou d'une maladie particulière, le *musico-morbus*, ce chiffre des grands prix de Rome, déjà si respectable, ne peut que s'accroître encore.

Or, le théâtre seul offrant aujourd'hui un débouché sérieux et constant aux productions musicales, les lauréats de l'Institut, à l'égal de tous les autres compositeurs, aspirent à faire des opéras

exclusivement. En tenant compte des succès probables, mais aussi des chutes possibles et des demi-succès, il faut, pour qu'un musicien puisse vivre de ses droits d'auteur, qu'il fasse représenter en moyenne au moins deux ouvrages par an, un opéra en trois actes et un opéra en un acte.

Ceci admis, et tout le monde l'admettra, puisqu'il y a trente-huit grands prix de Rome, il faudrait donc que les théâtres lyriques, abstraction faite de tous autres ouvrages, donnassent par an soixante-seize opéras nouveaux.

Combien ils sont loin de ce chiffre !

Pour ne pas remonter plus haut, le grand Opéra n'a fait représenter, en 1861, qu'un seul ouvrage nouveau, *Pierre de Médicis*, opéra en cinq actes, par M. le prince Poniatowski. Il n'a donné aucun ballet.

Le théâtre de l'Opéra-Comique n'a fait représenter que sept pièces nouvelles : — *la Pagode*, en deux actes, par M. Fauconnier, compositeur belge; — *Ivonne*, en trois actes, par M. Limnander, compositeur belge; — *Don Gregorio*, en trois actes, par M. le comte de Gabrielli, compositeur italien ; — *le Château Trompette*, en trois actes, par M. Gevaert, compositeur belge; — *l'Habit de Milord*, en un acte, par M. Paul Lagarde, un Français celui-là ; — *Rita ou le Mari battu*, un acte posthume de Donizetti, compositeur italien, comme tout le monde sait. Enfin; — *le Roman d'Elvire*, en trois actes, par M. Ambroise Thomas, qui joint à son

titre de Français celui d'ancien prix de Rome.

Mais le troisième théâtre lyrique, direz-vous, ce théâtre fondé expressément pour la propagation des œuvres des compositeurs, je ne dis pas jeunes, mais inconnus ou peu connus, vous n'en parlez pas ?

Nous y voici.

Le Théâtre-Lyrique avait, en effet, cette destination ; mais pouvait-il la remplir sans le secours d'une large subvention par l'État? Cela était absolument impossible ; or, le Théâtre-Lyrique, non-seulement ne reçoit pas une large subvention, mais il ne reçoit aucune subvention.

Aussi, qu'est-il arrivé ? C'est qu'il a fait de mauvaises affaires sous toutes les directions, et que, pour prolonger son agonie, il s'est empressé de fermer ses portes aux nouveaux compositeurs pour faire place à Mozart, Gluck, Weber, Beethoven, Hérold, etc., des compositeurs qui, ceux-là, n'ont plus besoin, hélas! de leurs droits d'auteur, et n'avaient pas besoin non plus du Théâtre-Lyrique pour se faire connaître.

Il est impossible qu'un semblable état de choses ne frappe pas l'autorité compétente ; il est impossible que le gouvernement continue de former chaque année des compositeurs condamnés d'avance à ne pas composer et à vivre d'expédients, de misère et de tous les hasards de la vie de Bohême. La main de l'illustre maître qui pose la couronne sur le front du vainqueur ne tremble-t-elle

pas quand il sait combien sont trompeurs souvent de semblables lauriers? Pauvres enfants perdus de la gloire, que deviennent-ils quand la sombre réalité fait place aux douces et rayonnantes illusions! Quelques-uns se *rangent*, ils prennent un état, un véritable état. A ma connaissance, un d'eux s'est fait chapelier en province ; un autre s'est établi fleuriste à Paris; un autre est entré dans le commerce ; un autre donne des leçons de solfége à un franc cinquante centimes ; un autre s'est mis copiste de musique. Beaucoup n'ont pas même cette fortune, et s'ils ne meurent pas littéralement de faim, c'est que Dieu, sans doute, les prend en pitié.

« Aux *prix de l'Institut* il donne la pâture,
» Et sa bonté s'étend sur toute la nature. »

Que faut-il donc faire? me demandera-t-on sans doute : doit-on supprimer l'institution du prix de Rome ?

A la vérité, on ne ferait plus de grands prix de Rome, que je n'y verrais aucun inconvénient. Outre qu'ils sont assez nombreux pour les services qu'on leur demande, les malheureux ! ce n'est point à l'école qu'on forme les hommes de génie, et en musique plus encore que dans tous les autres arts, il faut la qualité et non la quantité. Oui, les artistes qui doivent enrichir véritablement l'art de leurs productions, les hommes de génie, en un mot, se font tous seuls. Ils devinent, ceux-là, non-seule-

ment ce qu'on pourrait leur apprendre, mais aussi ce que personne ne sait encore, puisqu'ils inventent. Mais enfin, si la nation reconnaît l'utilité de former des hommes de talent assez habiles pour copier les hommes de génie et remplir de leurs ouvrages les périodes plus ou moins longues qui séparent toujours l'apparition des véritables créateurs, qu'elle continue de le faire, mais au nom de la morale et de la justice, qu'elle leur fournisse ensuite les moyens de vivre de leur travail. N'est-ce pas, d'ailleurs, ce que fait le gouvernement à l'égard des élèves de l'école polytechnique, de l'école normale, de l'école des mines, de l'école militaire, de l'école navale, etc., etc., qui, après avoir suivi tous leurs cours, entrent dans le monde avec une position assurée? Direz-vous qu'on a toujours besoin d'ingénieurs, de militaires, de marins, etc., et qu'on n'a pas toujours besoin de compositeurs de musique? mais alors pourquoi en former sans cesse de nouveaux? J'admets parfaitement que la société ne soit pas obligée de faire composer de la mauvaise musique, et de l'écouter pour le plus grand plaisir de tous ceux qui se croient compositeurs, parce qu'ils savent cacher la stérilité de leurs idées sous les fleurs fanées du contre-point et de la fugue. J'admets que la composition étant un art libéral, le compositeur n'ait à réclamer du public que d'autant qu'il lui offrira des ouvrages à sa convenance. Les difficultés même de la position d'artiste sont nécessaires en ce qu'elles rebutent les

vocations mal arrêtées pour ne laisser surgir que les organisations bien trempées et confiantes en elles-mêmes. Mais du moment où vous prenez des jeunes gens sous votre protection, où vous les éduquez et leur donnez des prix de composition décernés par les plus illustres compositeurs du pays, il est illogique et cruel de les abandonner ensuite aux plus tristes déceptions et le plus souvent à la misère.

On a créé un troisième théâtre lyrique pour les compositeurs nationaux qui ne peuvent se faire jouer ailleurs : que ce théâtre rentre dans ses attributions; qu'il donne chaque année douze opéras nouveaux en trois actes, et, s'il le faut, vingt opéras en un acte; que tous les grands prix de Rome y soient admis, c'est leur droit; que tous ceux qui, en France, savent écrire la langue des sons y soient accueillis à leur tour ; que personne ne puisse se plaindre en accusant la société, en maudissant la Providence, et qu'on sache enfin si notre époque ne compte pas en France quelque musicien de génie. Et pour qu'il en puisse être ainsi, que l'État subventionne généreusement ce théâtre. Il deviendrait alors pour la musique ce qu'est pour la peinture, la sculpture et l'architecture, l'exposition annuelle des beaux-arts.

Un théâtre tel que celui-ci est impérieusement réclamé par nos institutions musicales même, dont il serait l'utile et glorieux corollaire. Alors, mais alors seulement, s'il existe dans notre pays quel-

que génie inconnu, nous le verrons se produire. Soyez sans crainte ; devant ce défilé de partitions, si rapide qu'il soit, le public, les critiques, les directeurs de théâtres et les éditeurs de musique eux-mêmes sauront bien séparer le bon grain de l'ivraie, le diamant de la mélodie des formules usées. En supposant qu'on ne rende pas une entière justice au mérite d'une œuvre apprise un peu à la hâte, et jouée peu souvent, cette œuvre du moins sera remarquée, et l'attention désormais fixée sur son auteur.

Ne tirât-on par ce moyen qu'une seule individualité du néant, que le troisième théâtre lyrique devrait être fier de son existence. Ils sont trop rares les hommes qui portent en eux le foyer vivifiant de l'inspiration pour qu'on s'expose à les laisser se perdre et s'étouffer dans la foule des demi-talents et des folles vanités, dont le théâtre lyrique aurait d'ailleurs bientôt fait justice. Le musicien fourvoyé comprendrait forcément qu'il a fait fausse route, et il dirigerait ailleurs ses facultés et son ambition, pendant que le musicien heureusement doué prendrait la place qui lui est due. Il y aurait ainsi un double bénéfice pour les artistes et pour l'art. On verrait alors les parents, plus soucieux des véritables intérêts de leurs enfants, ne céder à leur désir de se faire artistes que lorsqu'ils auraient donné de nombreuses preuves de capacité. L'art deviendrait ce qu'il doit être, un but glorieux, et non un simple moyen d'existence. On

composerait moins de musique, peut-être, mais elle serait meilleure, et la tourbe nombreuse des mécontents, parce qu'ils sont déclassés, disparaîtrait bientôt peu à peu pour employer, dans d'utiles travaux, leur intelligence et leurs forces perdues.

D'un autre côté, n'est-il pas déplorable de voir le grand Opéra (un théâtre national s'il en fût), réduit, les trois quarts du temps, à n'offrir au public que des traductions d'opéras étrangers? Certes, personne plus que nous n'admet l'universalité de l'art; le beau est de tous les pays, et la musique a des accents qui remuent tous les cœurs. Créez, si vous le voulez, un théâtre spécial pour la traduction des chefs-d'œuvre étrangers, ce sera parfait et nous y applaudirons de toutes nos forces; mais, de grâce, ne condamnez pas nos grands maîtres au mutisme pour l'amour des Italiens et des Allemands. Avant tout, en France, soyons Français.

Il y a bien encore à Paris un théâtre où les jeunes musiciens peuvent essayer de se produire; mais, hélas! ce théâtre est tombé si bas dans l'opinion publique par suite d'une administration vicieuse, que beaucoup de compositeurs, même parmi les débutants, hésitent à s'y faire jouer.

On doit enfin le dire à M. Offenbach, directeur des Bouffes-Parisiens, il est entré dans une voie déplorable et fatalement périlleuse, en offrant au public des pièces sans intrigue, sans observation, sans forme, sans esprit, et dont le seul mérite, —

si mérite il y a, — consiste en une accumulation de bizarreries impossibles, dans lesquelles on chercherait en vain la moindre allusion piquante, le moindre ridicule dévoilé. Ah! certes, ce n'est pas sur le fronton de ce théâtre, où pourtant elle paraîtrait si bien placée, qu'on pourrait inscrire la fameuse devise : *Castigat ridendo mores.*

Qui donc, en dehors de cette fraction du public qu'on voit dans les foires, se presser autour des barraques de saltimbanques, et rire aux grimaces de Bobèche et de Paillasse, peut s'intéresser à des extravagances dénuées de tout esprit critique?

Direz-vous que le genre bouffe occupe dans l'art dramatique la place que la caricature occupe dans la peinture? très-bien ; mais, ne l'oublions pas, la caricature n'est plaisante précisément que parce qu'elle montre, en les exagérant d'une façon comique, des vérités appréciables pour tous. Au lieu de caricatures ingénieusement conçues et habilement mises en œuvre, les Bouffes ne nous offrent guère qu'une suite de tableaux extravagants jusqu'à l'absurde, qui défilent devant nos yeux comme des impossibilités, et nous font douter parfois si nous sommes éveillés ou si nous rêvons.

Ces exhibitions, auxquelles prend souvent part tout le personnel de la maison, sont gaies comme les cours de Bicêtre et de Charenton pendant la récréation des pensionnaires de ces établissements folâtres. Là aussi, vous voyez des bouffes parisiens qui se drapent noblement dans leur mouchoir de

poche, prennent une figure sérieuse pour vous raconter des histoires fantastiques dont ils ont été les héros ; puis ils rient ; puis ils chantent ; puis ils dansent, et la toile tombe au coup de cloche qui rappelle les pauvres insensés à leurs occupations... à leur traitement. N'est-ce pas bien divertissant ! ! !

Le grand malheur des Bouffes-Parisiens est d'avoir fait naître l'engouement avec deux ou trois productions extrêmement hasardées et dans lesquelles dominait l'élément féminin. Ces dames se montrèrent charmantes et animées d'un zèle qu'on ne saurait trop louer. Non-seulement elles parlèrent autant et plus que l'exigeait leur rôle ; non-seulement elles chantèrent, non-seulement elles dansèrent, non-seulement elles promenèrent, depuis le parterre jusqu'au paradis, sans distinction de sexe ni d'âge, leurs plus délicieux sourires et leurs plus magnétiques regards ; mais sachant, les innocentes créatures, combien dans le monde sont nombreux les amateurs de beautés plastiques, elles se mirent court vêtu et se décolletèrent le plus possible, ces chères petites ; si bien qu'elles intéressèrent par elles-mêmes, et qu'à la rigueur, on se fût contenté exclusivement de les admirer comme des tiers ou des moitiés de tableaux vivants.

Tous les binocles de Paris leur rendirent hommage, et le directeur des Bouffes crut tenir le filon d'une mine inépuisable.

La mine était riche, mais le filon n'était pas inépuisable.

Aux deux ou trois extravagances qui servirent de cadre aux piquantes évolutions des jeunes pensionnaires du théâtre Choiseul, succédèrent d'autres extravagances de plus en plus hasardées, et dans lesquelles ces dames prodiguèrent avec un égal abandon les trésors de leurs grâces naturelles.

Mais voyez la bizarrerie du public : il ne regarda plus qu'avec indifférence les objets qui l'avaient le plus charmé d'abord, et demanda du nouveau. Du nouveau! grand Dieu! après les tiers et les moitiés de tableaux vivants qu'on lui offrait! ah! ce n'était pas se montrer raisonnable, et le public des Bouffes rappelle cet enfant gâté qui, dans ses folies exigences, voulut un jour la lune.

C'était le moment pour le directeur des Bouffes-Parisiens, de former une réserve du joli bataillon féminin qui avait si audacieusement et si heureusement combattu dans *Orphée aux Enfers*, dans *Geneviève*, etc., pour revenir, comme dans les *Deux Aveugles*, aux pièces finement observées et véritablement gaies. Il se serait ainsi créé un répertoire artistique, spécial, qui aurait été pour la province une précieuse ressource. Mais non, une fois entrée dans cette voie de pièces sans sujet, et de farces sans philosophie, la direction s'y est engagée plus avant encore, et Dieu seul peut savoir où tout

cela s'arrêtera. Espérons pourtant que M. Offenbach, dont nous avons toujours apprécié le talent et l'esprit, comprendra, enfin, qu'il faut au public autre chose que des extravagances sans but et que des exhibitions de femmes. Les hommes d'esprit qui peuvent faire de jolies pièces ne manquent pas en France, bien qu'ils soient assez rares; le talent de la direction serait d'amener ces hommes d'esprit à elle, et de se créer, comme nous le disions tout à l'heure, un répertoire spécial d'opérettes bouffes qu'on puisse écouter raisonnablement, sans faire abnégation de sa propre dignité. Quant à la musique bouffe, qui certes n'est pas à dédaigner, elle gagnerait de toutes façon à être associée à des *libretti* amusants, bien intrigués et spirituels. Manque-t-il donc de ridicules à dévoiler, et notre société ne fournit-elle plus de grotesques à mettre en scène? Il suffit de poser cette question pour la résoudre; et le théâtre des Bouffes-Parisiens, grâce à son titre sans prétention, et aussi grâce à la musique, qui jouit de la double faculté de mettre à volonté les mots en relief ou d'en atténuer le sens, ce théâtre, dis-je, deviendrait comme la caricature actuelle et vivante de tous les travers de notre époque. Cela ne vaudrait-il pas beaucoup mieux et cela ne serait-il pas plus amusant que de ridiculiser les dieux des païens, par exemple, aujourd'hui qu'il n'y a plus de païens et que, par conséquent, personne ne croit plus à ces dieux? Cela ne vaudrait-il pas mieux aussi que d'offrir le spectacle, —

joli sans doute, — mais monotone, de femmes plus ou moins bien vêtues, et plus ou moins vêtues, qui viennent faire en public le sacrifice de ce qu'une femme a de plus précieux, sa modestie ? — J'allais dire sa pudeur ?

Mais du moins M. Offenbach est musicien, et en cela il est apte à diriger un théâtre lyrique. En est-il partout de même ? Non, et tant s'en faut.

A l'encontre du sens commun, ou pour parler plus exactement, du bon sens, qui veut que le directeur d'une chose quelconque soit instruit sur la chose qu'il est appelé à diriger, les directeurs des théâtres lyriques n'entendent absolument rien à la musique, à très-peu d'exceptions près. C'est étonnant, à coup sûr ; mais ce qu'il y a de plus étonnant encore, c'est qu'on voit des gens très-convaincus soutenir, qu'avant tout, un directeur de théâtre lyrique ne doit pas être musicien. Grâce à leur complète ignorance de la musique, disent-ils, les *impresarii* n'ont pas de parti pris et accueillent indistinctement les chanteurs de toutes les écoles et les compositeurs de tous les pays. En vérité, c'est abuser étrangement de la dialectique que de pousser jusque-là le sophisme. Autant vaudrait dire que plus un général d'armée est ignorant des lois de la stratégie, qui sont la science militaire, plus il est apte à bien diriger son armée : cela, parce que n'entendant absolument rien à la stratégie, il est à ce sujet sans parti pris aucun.

Ces raisonnements tombent d'eux-mêmes, si

l'on veut appeler raisonnement de semblables divagations.

Non, le plus vulgaire bon sens nous le dit, on ne saurait bien diriger une chose à laquelle on est étranger. Il faut à la tête d'une armée un soldat et non pas un médecin, par exemple; à la tête d'une faculté de médecine il faut un médecin et non pas un soldat; pour diriger une académie de peinture il faut un peintre; pour conduire des travaux de chemin de fer il faut un ingénieur, et pour diriger un théâtre où on ne fait que de la musique il faut un musicien.

A la vérité, on a vu des généraux ignorants, servis par d'heureuses circonstances, gagner de fort belles batailles; des médecins instruits, trompés par de faux symptômes, rendre malades des gens qui se portaient à merveille et les tuer ensuite; enfin, des directeurs d'opéras, pour lesquels la musique n'est qu'un bruit plus désagréable que tous les autres genres de bruit, réussir admirablement en se trompant toujours. Mais, je le demande, ces exceptions peuvent-elles servir de base à une règle générale, et ne voit-on pas bien que ce sont là des caprices du hasard et des erreurs fatales qui ne sauraient en rien infirmer la raison naturelle des choses?

Mais, disent les partisans des directeurs ignorants, ce ne sont pas les *impresarii* qui donnent de belles voix aux chanteurs, de l'esprit et de l'imagination aux librettistes, de l'inspiration aux com-

positeurs; le seul mérite des directeurs de théâtre est de payer assez cher les chanteurs, les poëtes et les compositeurs pour avoir le concours de toutes les sommités. Quand ils s'entourent des hommes les plus capables, que pourraient-ils faire de plus?

Et d'abord, les directeurs de théâtre ne sont point des Monte-Cristo dont le trésor est inépuisable. Mais, fussent-ils tous aussi riches que le héros d'Alexandre Dumas, qu'il leur serait impossible à chacun d'accaparer les meilleurs sujets en tous genres, par l'excellente raison qu'étant les meilleurs ils sont nécessairement limités et peu nombreux. Tout ce que peut ambitionner un directeur de théâtre, c'est d'engager quelques bons artistes en renom. Pour le reste, il doit se fier à ses connaissances spéciales, qui lui permettront de choisir avec sagacité, de bons chanteurs parmi ceux dont la réputation est encore à faire, ou n'est faite qu'à demi.

Il faut, avant tout, qu'une troupe d'opéra présente des qualités d'ensemble. Il faut que les différentes voix soient bien pondérées entre elles; qu'elles s'accordent en force, en timbre et même en étendue. Croit-on pouvoir faire de bonne musique avec des voix mal équilibrées? C'est impossible; et, dans les *ensemble*, l'oreille souffre à chaque instant des défauts d'homogénéité. Un directeur musicien formera facilement une bonne troupe; un directeur simplement administrateur court grand risque de n'y jamais parvenir. Ce der-

nier croira faire merveille parce qu'il aura quelques *beaux noms* sur son affiche, sans réfléchir que les qualités mêmes des grands chanteurs deviendront des défauts intolérables, en rendant impossibles les morceaux d'ensemble qu'ils auront à chanter avec des artistes au-dessous du vulgaire souvent. Mieux vaudrait cent fois, en pareil cas, que tous les chanteurs eussent des voix médiocres, mais bien équilibrées entre elles.

Ce n'est pas tout. Les artistes, depuis les chefs d'emploi jusqu'aux simples coryphées, sachant leur directeur incapable d'apprécier leur talent, se montrent exigeants à l'envi, donnent des avis contradictoires, et sèment partout l'anarchie et le désordre. Les premiers rôles ne mettent plus de bornes à leurs caprices de chanteurs; ils suppriment, quand bon leur semble, des morceaux de la partition, en ajoutent d'étrangers, si cela leur fait plaisir, transposent à tort et à travers, non-seulement dans les airs qu'ils chantent seuls, mais aussi dans les morceaux d'ensemble; de manière que telle partie brillante de l'œuvre du compositeur devient flasque pour les chanteurs et les chœurs, et abominablement terne pour l'orchestre. Heureux encore quand les voix de basse ne transposent pas d'une octave supérieure, ne pouvant chanter leur partie rendue impossible, et que les instruments à vent ne se taisent pas absolument, dans la crainte de manquer un passage rendu périlleux par la transposition. Le compositeur s'arrache les che-

veux de s'entendre ainsi maltraité, le public bâille à une musique sans effet, la critique jette l'alarme au nom du respect qu'on doit à l'art; seul, le directeur du théâtre ne s'aperçoit de rien, et trouve que tout va pour le mieux dans la meilleure des administrations possibles.

Mais s'aperçût-il de ce vandalisme artistique, qu'il craindrait de faire une observation, de peur de recevoir cette réponse : « Vous n'entendez rien à la musique, vous n'êtes pas musicien. »

Notre conclusion ressort d'elle-même : nous voudrions, dans le double intérêt de l'art et du public, que tout directeur d'une scène lyrique fût assez musicien pour diriger son théâtre en connaissance de cause. Pour ce qui est de l'administration matérielle du théâtre, le directeur pourrait facilement s'adjoindre un homme spécial. Tout marcherait bien alors, tandis que tout marche mal à cette heure, et les directeurs ne seraient plus exposés à ce qu'on racontât d'eux l'anecdote suivante :

On montait, dans une grande ville, l'opéra italien *Il Trovatore;* Verdi assistait aux répétitions; il réclama, pour la scène du *Miserere*, une cloche en mi-bémol qui manquait :

— Qu'est-ce que c'est que *mi*-bémol? demanda timidement au maître l'ignorant impresario.

— Mais, répondit Verdi en souriant, on est en *mi*-bémol avec trois bémols.

— Il faut absolument qu'il y ait trois bémols?

— Sans doute.

— C'est bien, maestro; vous aurez votre cloche en *mi*-bémol.

Il alla chez un fondeur, et demanda à voir une cloche dans le ton désiré. Le fondeur montra la cloche et dit le prix qu'il en voulait.

— C'est bien cher, répondit l'impresario, car cette cloche est bien petite; ne pourriez-vous pas m'en donner une plus grosse pour le même prix?

— Mais alors, dit le fondeur assez surpris de la proposition, elle ne serait plus en *mi*-bémol.

— Ah! vraiment, fit l'impresario... c'est étonnant... En ce cas, je me décide pour celle ci. Vous êtes bien sûr, du moins, qu'elle est en *mi*-bémol, c'est-à-dire qu'elle a trois bémols?

Le fondeur vit à qui il avait affaire, et, voulant s'amuser un moment aux dépens de l'ignare directeur, répondit avec le plus grand sérieux :

— Je suis d'autant plus sûr, monsieur, qu'il y a trois bémols dans cette cloche, qu'après les avoir soigneusement choisis parmi un assez grand nombre de bémols nouvellement fabriqués, c'est moi-même qui les y ait introduits.

Le directeur, parfaitement rassuré, s'en fut annoncer cette bonne nouvelle à Verdi.

Il nous reste à parler des théâtres lyriques de la province.

La question des théâtres, en province, particulièrement des théâtres lyriques, est en ce moment à l'ordre du jour. Pendant que la commission des artistes dramatiques décidait que le droit propor-

tionnel doit être adopté dans les principaux théâtres de France, le maire de la ville de Brest ordonnait la fermeture du théâtre de cette ville, et le maire d'Amiens autorisait à laisser jouer en représentation, jusqu'à nouvel ordre, un premier ténor, sans doute pour éviter la périlleuse et brutale épreuve de ce qu'on appelle en province les *débuts* d'un artiste et sauver ainsi les intérêts de la direction.

Tout a été dit, et depuis longtemps, sur le révoltant et cruel usage du sifflet. Il y a dix ou onze ans, M. Taxile Delord écrivait dans *le Charivari* un article chaleureux, plein de bon sens et d'humanité pour combattre cet odieux usage, qui n'est plus dans les mœurs de notre époque. M. Fiorentino a, dans *le Constitutionnel*, plaidé la même cause et donné au public de la province une bonne leçon de savoir-vivre, dont il devrait bien profiter, ne fût-ce que dans son propre intérêt. En effet, l'épreuve des débuts est une des causes principales, sinon la principale cause du déplorable état dans lequel se trouvent en ce moment les théâtres en province. Écoutons le critique du *Constitutionnel :*

« On sait ce que l'on entend par débuter en province. Un artiste régulièrement engagé ne fait partie de la troupe que s'il a été agréé, après trois débuts, par *la majorité* des spectateurs. Ces trois débuts se font dans trois rôles différents, si bien que l'artiste en réalité n'a qu'un seul début, qu'il éprouve trois fois le même saisissement de terreur,

et que son admission ou son refus ne dépendent que d'un rôle, d'une scène, d'un morceau, d'une note ou d'un geste, comme vous allez voir.

» Laissons de côté les intrigues, les protections, les cabales ; nous y reviendrons tout à l'heure. Je suppose que chaque spectateur ait les connaissances, le goût, l'impartialité, le sang-froid nécessaires pour porter sur la voix, sur le jeu, sur la figure, sur la tenue, sur les qualités si nombreuses et si diverses qui forment le talent de l'artiste, un jugement motivé et définitif. Eh bien ! même dans ce cas, je soutiens que l'épreuve est impossible. Ne voyez-vous point que cet homme tremble? que cette jeune fille pâlit sous son fard? que ce chanteur est prêt à se trouver mal? Un seul moment va décider de leur avenir. Duprez lui-même, dans ses plus beaux jours, a eu ses inégalités et ses défaillances, et il n'eût jamais été l'un des premiers artistes de l'école française, si sa carrière avait dû être brisée par un éclat de voix. Un sifflet misérable a fait jeter Nourrit par la fenêtre, et on ose encore siffler !

» Ronconi et la Pasta n'ont jamais pu entrer en scène sans chanter faux pendant deux ou trois mesures: mais ils se remettaient quelques instants après, et ils étaient admirables. J'ai vu de très-grands artistes ne pouvoir maîtriser leur émotion s'ils n'étaient encouragés, rassurés par les applaudissements du public. — Sire, disait la Malibran au roi de Naples, je supplie Votre Majesté de ne pas

honorer mes débuts de sa présence. — Et pourquoi cela, Madame? dit le roi étonné. — Parce qu'on m'assure que le roi n'applaudit pas. — Eh bien! je vous applaudirai; êtes-vous contente? — Vous m'applaudirez *après*, Sire; mais ces marques de votre bonté, assurément très-flatteuses, me seront alors inutiles; pour que nous autres artistes nous ayons tous nos moyens, il faut nous applaudir *avant*, il faut nous faire crédit de quelques bravos. — Ainsi fit le roi, et la Malibran fut sublime.

» Comment voulez-vous juger vos débutants, si vous les effrayez d'abord, si vous les glacez par une attitude hostile et menaçante? Ils savent que leur sort est dans vos mains, que vous n'avez qu'à dire un mot, à faire un signe pour les perdre. Ils songent à leur femme qui est dans la coulisse, plus morte que vive, à leurs enfants qui peut-être, dans trois jours, n'auront plus de pain. Le bel état pour filer des sons, pour débiter des tirades! S'ils avaient au moins quelque temps devant eux pour faire connaissance avec leur public, deviner ses goûts, flatter ses faiblesses, pousser des cris à certains endroits parce que le ténor qu'ils remplacent hurlait dans ces passages; rire à gorge déployée dans telle scène parce qu'une soubrette complaisante et regrettée aimait à montrer ses dents! S'ils pouvaient jouer leurs meilleurs rôles, s'y préparer par des répétitions d'ensemble, y être bien entourés, bien soutenus, bien compris. Mais vous les condamnez sans les entendre, car ce n'est point les entendre

que de leur accorder trois débuts dans des conditions que pas un de nos artistes de Paris ne voudrait accepter.

» La soirée finie, on constate la prétendue majorité des suffrages. De quelle manière? On en a essayé deux ou trois, mais l'une ne vaut pas mieux que l'autre. La première, la moins compliquée, la plus directe et la plus sommaire, est celle des sifflets, et quels sifflets! Des huées, des vociférations, des trépignements, parfois des cris d'animaux plaisamment parodiés; parfois on est allé jusqu'à lancer des projectiles sur la scène ou des billets outrageants. Ces brutalités, ces insultes sont indignes de gens bien élevés. Pour être artiste on n'en est pas moins homme; pour avoir essayé de jouer la comédie ou de chanter l'opéra, une femme, n'eût-elle aucun talent, ne perd pas tout droit aux égards qui lui sont dus. Que devient, dans ces scènes de crocheteurs, cette galanterie française, si connue, si vantée dans le monde! Un tel mode de refus doit être absolument interdit. Quand des marques de froideur, ou d'improbation, qu'on pourrait tolérer sinon permettre, dégénèrent en tumulte et en émeute; quand des furieux, par leur violence et par leur bruit, troublent la représentation, gênent leurs voisins paisibles, et sont pris en flagrant délit de tapage nocturne, si l'autorité fermait les yeux, elle manquerait au premier de ses devoirs qui est de maintenir l'ordre partout et toujours. Il n'y a qu'une seule chose à faire dans ce cas-là : appeler

la garde et mettre les perturbateurs à la porte. »

Voilà qui est bien dit et bien pensé. Oui, c'est à la porte que l'autorité devrait mettre les perturbateurs qui croient avoir le droit, mais qui ne l'ont pas, d'outrager les artistes dont le talent n'a pas le bonheur de leur plaire, ou simplement dont la personne leur est antipathique.

Dernièrement, une jeune fille débutait comme prima donna contralto dans un de nos grands théâtres de province. C'était la première fois de sa vie qu'elle apparaissait en public, dans un des grands rôles de son répertoire. Jugez si la pauvre enfant avait peur et si elle avait besoin d'encouragements pour lutter contre cette effrayante épreuve du premier pas fait dans la carrière! Elle entre en scène plus morte que vive, et si elle ne s'évanouit pas en ce moment, c'est qu'il y a chez les artistes une vaillance toute particulière qui redouble leurs forces naturelles, et leur permet de surmonter les plus pénibles émotions. Aux premiers sons qui s'échappent de cette gorge contractée par la peur, il est facile de reconnaître que la voix est belle, forte, vibrante et sympathique. Le public toutefois écoute froidement, sans donner la moindre marque d'approbation, le moindre signe d'encouragement. Un pareil silence apporte le comble au trouble de la débutante, qui manque un instant de mémoire. Alors dix coups de sifflets partent de toutes parts. Et comme cette jeune fille, presque folle de douleur et de honte, reste comme pétrifiée sans savoir

si elle doit fuir l'injure ou la braver, quelques spectateurs l'interpellent en lui lançant force quolibets. Un abonné se place au fond de sa loge, laquelle fait face à la scène, et de là se livre à des pantomimes indécentes. On rit, on chante des refrains populaires au parterre et dans les loges. Un des plus gais spectateurs de cet aimable public prend dans sa poche une pièce de dix centimes et la lance aux pieds de l'artiste. Peu à peu cependant on se fatigue d'insulter une jeune fille que beaucoup de personnes savaient être honnête et appartenir à une respectable famille. Le silence se rétablit; la débutante chante de nouveau, et, miracle de la volonté ! la mémoire lui revient et rien ne l'empêche plus de terminer son rôle. Les avis sont alors partagés et la toile tombe au bruit des sifflets et des applaudissements.

Au second début, la cantatrice semble gagner la faveur de la majorité des spectateurs ; la minorité s'en alarme, et au troisième début c'est un vacarme infernal. La débutante est refusée, et chose inouïe, monstrueuse, criminelle, les sifflets la poursuivent en dehors du théâtre jusqu'à sa demeure. Je ne l'aurais pas cru si les journaux de la localité, en flétrissant un pareil acte, ne l'avaient constaté. Il est incontestable que si le public parisien se montrait aussi stupidement cruel envers les débutants, bientôt il n'y aurait plus d'artistes en France. Je mets en fait que pas un premier prix de Conservatoire ne serait, en sortant de l'école, reçu

dans un grand théâtre de la province. A Paris c'est différent, on les engage très-volontiers, et grâce à la bienveillance du public, ils prennent les leçons de l'expérience et deviennent peu à peu des artistes accomplis.

M. Fiorentino a prévu les objections des spectateurs de province.

« Mais, dit-on, comment ferons-nous pour nous débarrasser des artistes réellement mauvais, qu'on ne manquerait pas de nous imposer, et en grand nombre, si l'on savait que nous n'avons aucun droit, aucun moyen de les refuser? Comment ferez-vous? Comme nous faisons à Paris, comme on fait en Angleterre, en Italie, en Allemagne, en Espagne, en Russie, dans toutes les grandes villes, dans tous les grands théâtres. On se lève et on s'en va. J'ai commencé par établir qu'un directeur de province ne devrait obtenir sa nomination qu'après avoir versé un cautionnement qui le mît à même de faire face à tous ses engagements. Croyez-vous qu'il ne serait pas assez puni, s'il voyait défiler silencieusement les spectateurs, l'un après l'autre, et si le vide se faisait ainsi dans la salle? Il serait forcé, quand même, d'achever la saison théâtrale, à ses risques et périls, et de payer intégralement ses artistes. Il jouerait devant les banquettes, mais il jouerait tous les soirs, et il y regarderait à deux fois avant d'engager sa nouvelle troupe. Il prendrait la peine d'entendre lui-même ses premiers sujets, et s'il ne s'y connaissait

point, il quitterait le métier. Il ne se fierait pas à certains correspondants dramatiques, dont l'unique souci est de toucher beaucoup d'honoraires, et qui expédient ténor sur ténor, comique sur comique, Dugazon sur Dugazon, souhaitant leur chute, au fond du cœur, et prêts à tondre de nouveaux moutons pour les envoyer gaîment à l'abattoir.

» — Le directeur sera puni, d'accord, mais que deviendrons-nous, en attendant, et que ferions-nous de nos soirées ? Vous parlez de Paris, de Londres, de Milan, de Madrid, de toutes les grandes villes qui possèdent quinze ou vingt théâtres d'opéra, de comédie, de vaudeville ou de drame. Si l'on ne se plaît pas dans l'un, l'on s'en va dans l'autre, et tout est dit. Mais nous n'avons souvent dans nos villes de province qu'un seul théâtre, où l'on joue, à la vérité, tous les genres. Si la troupe est mauvaise, si le spectacle ne vaut rien, il ne nous reste aucun refuge, aucun espoir, aucun moyen de tuer le temps.

» Voilà l'objection dans toute sa force ; voici la réponse : Vous n'avez qu'un théâtre ? Raison de plus pour y rester tranquilles. S'il est mauvais après toutes les précautions que j'indique, si aucun entrepreneur ne veut s'en charger, si les frais dépassent les recettes, si aucune amélioration n'est possible, c'est que la ville que vous habitez n'offre pas assez de ressources pour avoir un bon spectacle et pour rémunérer convenablement les comédiens et les chanteurs, même de second et de troi-

sième ordre, aux prix où ils sont aujourd'hui, c'est que l'administration locale ne veut ou ne peut s'imposer d'assez grands sacrifices pour combler un gouffre qui de jour en jour se creuse et s'élargit davantage ; c'est que les habitants n'aiment pas le théâtre et n'y vont pas en assez grand nombre ou assez souvent pour qu'un directeur actif, intelligent, économe, puisse joindre au moins les deux bouts. Dans ce cas, vous aurez beau siffler et remuer des boules, il n'en sera ni plus ni moins : ou il vous faudra changer d'air, ou vous armer de patience et de philosophie.

» — Mais nous ne sommes pas des philosophes, nous sommes des abonnés.

» Allons donc ! voilà le grand mot lâché. Que ne le disiez-vous plus tôt ! Je vous connais, beaux masques, vous êtes un peu partout les mêmes. Vous payez vos places un peu moins cher, en vertu de votre abonnement, et vous avez beaucoup plus de prétentions que le simple mortel qui loue sa stalle au bureau. C'est en province surtout que cette aimable institution s'épanouit dans toute sa vigueur et dans tout son éclat. Elle forme une petite oligarchie, remuante et puissante, qui aspire à tous les droits de la féodalité, y compris le droit du seigneur. Ce sont des abonnés qui sifflent les artistes parce que le directeur leur déplaît, ou parce que la première chanteuse est trop farouche, ou pour faire pièce à un rival, ou pour obliger un camarade, ou pour se venger d'un ennemi, ou tout

simplement pour faire les entendus, les difficiles et les importants. — Ce ténor que vous applaudissez si fort à Paris, nous l'avons fait tomber à Nîmes, à Toulouse, à Montpellier. — Pas possible ! — Oui, tomber, et la basse-taille aussi, et le baryton, le trial, et la chanteuse légère, et la Dugazon, toute la troupe. Nous avons culbuté sept duègnes. — Ah bah ! et pourquoi ? — Parce que. — Oh ! les grands hommes ! Ce sont des abonnés qui jouent aux dominos le refus ou l'admission d'une actrice ; des abonnés qui sifffent pour siffler, pour s'amuser, pour faire du tapage ; des abonnés qui ont jeté, tout dernièrement, sur le théâtre d'Anvers, un billet dont on a exigé la lecture et qui ordonnait à une actrice de talent de ne plus avoir à reparaître. Et cette artiste qu'on privait de la sorte, contre toute justice et toute loyauté, des *trois débuts* auxquels elle avait droit, vient d'être reçue à l'unanimité à Nancy. »

On a vu que le critique du *Constitutionnel* voudrait qu'on exigeât des directeurs de province un cautionnement suffisant pour les mettre à même de faire face à tous leurs engagements. C'est fort bien, mais il deviendrait indispensable alors que les directeurs de province reçussent une subvention convenable de la ville. C'est, du reste, le désir exprimé depuis longtemps déja par tous ceux qui, voyant le danger dont les théâtres de nos départements sont menacés, s'efforcent de le conjurer. Les grandes villes de France sont assez riches

pour subventionner leur théâtre, et, nous ne craignons pas de le dire, mieux vaudrait voir les villes secondaires entièrement privées d'opéra, que d'assister à ce lamentable et honteux spectacle de directeurs en faillite et de pauvres diables d'artistes sifflés, conspués et, par dessus le marché, jetés à la porte de leur hôtel après qu'on leur a saisi leurs costumes, qui sont pourtant *leurs instruments de travail*, que la loi respecte quand il s'agit de tous les autres travailleurs.

Donc la question des théâtres peut se résumer ainsi : — subvention par la ville ; — cautionnement du directeur ; — suppression de l'épreuve stupide et barbare des débuts ; — faculté, pour les abonnés, de rompre leur abonnement après un certain nombre de représentations, si la troupe ne leur plaît pas.

Alors, mais alors seulement, la position des directeurs de province serait assez sérieusement établie pour que le droit proportionnel désiré par la commission des artistes dramatiques pût être mis en pratique, et pour qu'on abolît à jamais ce droit excessif des directeurs sur les artistes qui donnent concert.

Et puis si les réformes tentées ne donnent pas les résultats désirés, ce qui ne paraît pas probable, car il est ici facile de juger des effets par rapport aux causes, on pourra s'en consoler à la rigueur en répétant avec M. Fiorentino que « rien ne peut être pire que ce qui est. »

MUSEO DEL C
BIBLIOTECA

De la musique dramatique arrivons à la musique instrumentale.

Les compositeurs allemands passent pour les premiers symphonistes du monde. La musique instrumentale leur appartient, dit-on, comme la musique vocale appartient à l'Italie.

Soit; je ne veux pas discuter ici sur ce que cette opinion de longue date peut avoir de trop absolu aujourd'hui. Mais a-t-on jamais rien fait en France pour développer le goût de la musique instrumentale et engager nos musiciens à en composer? On croirait plutôt qu'on a tout fait pour obtenir le résultat contraire. A moins de posséder une fortune indépendante qui vous place dans des conditions, hélas! bien exceptionnelles parmi les artistes, peut-on se livrer avec quelque assiduité à la composition des quatuors, des quintetti, des septuors et des symphonies? Non-seulement ce genre de musique ne peut rien rapporter à son auteur, mais il entraîne à des dépenses fort coûteuses lorsqu'on veut se donner le luxe (c'en est un et très-grand) de faire exécuter ses ouvrages. Et encore, qu'arrive-t-il dans ce cas? C'est qu'après des sacrifices d'argent et des peines infinies pour les faire entendre dans un concert, c'est à peu près comme si vous n'aviez rien fait du tout. Peut-on bien juger du mérite d'une grande composition instrumentale à une seule audition? « Donnez-en deux, trois, quatre s'il le faut, » direz-vous, peut-être : parbleu je ne m'y oppose pas, pourvu que je ne sois pas

forcé de payer pour l'auteur les frais de copie et d'exécution.

Un jour, un symphoniste (il y en a malgré tout) ouvrit sa bibliothèque, et me montrant deux cents kilogrammes environ de papier réglé :

« Tenez, me dit-il, il y a là quatre symphonies, une sérénade pour dix instruments à vent, six trios pour trois flûtes, deux concertos pour clarinette, onze quintetti et quatorze quatuors qui ne doivent rien à personne.

— Ils sont donc bien riches !

— Non, mais ce sont d'honnêtes morceaux d'instruments qui se contentent de peu. Je les ai remis au net moi-même et ils ne seront jamais exécutés. »

On le voit, il faut avoir plus que le diable au corps pour faire de la composition instrumentale son occupation ordinaire ; il faut être soi-même le diable en personne ; — à moins d'être à la fois compositeur et banquier, deux professions qui vont rarement ensemble.

Serait-il donc impossible au gouvernement, souverain protecteur des arts en France, de créer une *Académie instrumentale et nationale de musique*, où on recevrait et exécuterait toute sorte de musique instrumentale d'ensemble, présentée par des musiciens français ? Il me semble qu'une telle institution serait à la fois un bienfait pour l'art et un acte de justice auprès des compositeurs que leur génie naturel porte vers les savantes et inté-

nieuses conceptions des poëmes symphoniques.

Rien n'empêcherait d'adjoindre des chanteurs à l'orchestre de l'Académie instrumentale et nationale de musique, ce qui permettrait l'exécution des oratorios, des odes symphonies, des symphonies avec chœurs et de tous les ouvrages sérieux en dehors de l'opéra.

Certes, s'il est agréable d'entendre un beau drame lyrique, il n'est pas moins agréable d'entendre un beau morceau de musique instrumentale, et ce n'est pas au pays qui a vu naître Berlioz, Reber, Gounod, Félicien David, Onslow, Léon Kreutzer, Gouvy, Rousselot, Douay, Bertini, Mmes Farrenc, et plusieurs autres remarquables symphonistes encore, à rester indifférent aux poétiques beautés d'un genre de composition ouvert à toutes les audacieuses tentatives du génie musical, et auquel nous sommes redevables des plus notables progrès de l'instrumentation moderne.

La Société des Concerts du Conservatoire a beaucoup fait, sans doute, depuis l'époque de sa fondation, en mars 1828, jusqu'à ce jour, pour la propagation de la musique instrumentale ; mais la Société des concerts est exclusive. Plus Allemande que l'Allemagne, qui exécute souvent les œuvres de nos maîtres français, elle n'admet guère que les symphonistes d'outre-Rhin. Quelquefois, cependant, mais tout à fait exceptionnellement, elle a bien voulu placer sur ses programmes le nom d'un compositeur national. Mais alors, et par une

exagération de la mode, qui fait du Conservatoire le cénacle sacré de trois ou quatre morts illustres, le public a cru de sa dignité de garder une froide et prudente réserve. Il a peu applaudi ou n'a point applaudi du tout, de peur de mal applaudir et de compromettre ainsi sa réputation de public connaisseur par excellence. Si tout cela n'était que ridicule, nous n'en parlerions pas, mais cela est nuisible aux intérêts de nos artistes et aux progrès de la musique en France, et notre devoir est de le signaler.

A côté de la Société des concerts du Conservatoire, il s'est fondé, il y a quatre ans, sous la direction de M. Pasdeloup, une société composée de jeunes élèves pour l'exécution de la musique instrumentale.

La *Société des Jeunes Artistes* (c'est ainsi qu'elle se nomme) a déjà rendu de notables services à l'art français en exécutant, avec beaucoup de verve et d'ensemble, des ouvertures de concert et des symphonies dues à MM. Gounod, Félicien David, Lacombe, Lefébure-Wély, etc. Cette société, qu'on ne saurait trop encourager, car elle vit de ses propres ressources et lutte avec vaillance, démontre l'urgence d'une institution musicale subventionnée par l'État, pour l'exécution spéciale de la musique symphonique.

A défaut d'une semblable institution musicale, les compositeurs trouveront dans le *Cercle des arts* qui vient de se fonder sous la présidence du prince

Poniatowski, doublement illustre par la naissance et le talent, les moyens de se produire. D'après les statuts de ce cercle, une partie des séances musicales sera consacrée à l'exécution d'ouvrages composés par des auteurs vivants.

Les chœurs des classes du Conservatoire prendront part aux concerts du Cercle, et les *soli* seront chantés par les meilleurs artistes de nos théâtres lyriques.

Le public ne sera pas admis à ces concerts ; les membres seuls du Cercle auront le droit d'y assister.

Le cercle musical donnera pendant l'hiver, au théâtre des Italiens quatre grandes fêtes, dans lesquelles seront exécutés des ouvrages, fragments d'opéras, cantates, chœurs, ouvertures, symphonies, etc., d'auteurs en renom ou même entièrement inconnus, que le comité aura choisis. Une armée formidable d'exécutants et une nombreuse phalange de chanteurs appartenant au Conservatoire ou aux divers théâtres de la capitale composeront l'orchestre et les chœurs. Les membres du cercle entreront gratuitement. Le prix des places, pour ces festivals monstres, sera très-élevé, et devra nécessairement produire une recette considérable. Tous les artistes seront payés. Après le prélèvement des frais, le bénéfice sera consacré à la fondation d'un ou de plusieurs prix de symphonies, de chœurs ou d'opéras. Tous les ans, il y aura une séance solennelle où l'on proclamera les noms des

musiciens couronnés ; les œuvres des lauréats seront exécutées dans une des fêtes données par la société.

Deux accompagnateurs sont attachés au cercle : ce sont MM. Matton et Delibes.

Le *Cercle des arts* a, dès à présent, une portée morale qui ne saurait échapper à personne. Il était digne de la France, digne de Paris, où, plus que partout ailleurs, peut-être, on aime les arts et on respecte les artistes.

C'est une marque des temps que ce respect, ces égards dont le monde se plaît à entourer les hommes de talent. Certes, ce n'est pas aujourd'hui qu'on habillerait de la livrée d'un prince ou d'un archevêque un Haydn et un Mozart ! Dieu merci, le musicien de nos jours n'est plus le musicien logé, nourri, éclairé, vêtu, blanchi des derniers siècles ; Dieu merci, ce n'est plus le successeur immédiat des fous et des bouffons de grande maison ; on appelait cela protéger les arts et les artistes alors, et l'on se croyait un Mécène aimable et généreux, quand on n'était qu'un maître insolent et cruel. Ah ! plutôt cent fois la pauvreté, une pauvreté libre, digne, fièrement portée, qu'une semblable fortune acquise à ce prix. Avant tout, ce qu'il faut à l'homme supérieur, à l'écrivain, à l'artiste, c'est l'estime de soi-même et des autres. La dignité doit se mêler à l'air respiré par l'artiste : il doit en vivre. Sans elle, l'œuvre de la pensée porte l'empreinte fatale de la bassesse du cœur. Sans elle,

point de grandes et sublimes inspirations, car elles ne peuvent émaner que d'une âme enthousiaste et fière.

Sans doute, les artistes en général et les hommes de lettres ont perdu de leur bien-être en perdant les vaniteux protecteurs de la littérature et des arts de l'ancienne société française; sans doute, ils peuvent craindre aujourd'hui les rigueurs d'une position toujours précaire, parce qu'elle est indépendante; mais qu'importe! ils ont la liberté, la considération attachée à leur titre, et ils trouvent, dans les intimes jouissances de l'esprit, des compensations aux souffrances du corps dans les jours difficiles, qui sont les jours de combat et aussi les jours de gloire pour l'artiste. En est-il un seul, véritablement digne de ce nom, qui voulût acquérir son indépendance matérielle au prix de son indépendance morale, en acceptant les gages d'un maître? Non, non, car l'indépendance est aux écrivains et aux artistes ce que le courage est au soldat, c'est l'honneur même.

Personne ne peut donc regretter que les musiciens, particulièrement, se soient affranchis de cette sorte de servitude dans laquelle les ont tenus si longtemps les grands seigneurs et les financiers. Le premier bénéfice de cet affranchissement a été, pour les musiciens, l'estime publique qu'ils n'avaient pas autrefois, il faut bien le dire. Si quelques lords, en Angleterre, continuent encore la tradition du mépris à l'égard des artistes, même

les plus recommandables par le talent et l'honneur, et leur assignent dans leur salon une place réservée ; s'ils ne leur adressent jamais la parole que pour leur commander de jouer de leur instrument ou de chanter pendant que les nobles invités continuent leur conversation, rendue d'autant plus bruyante qu'ils ont à lutter, pour se faire entendre, contre le *bruit* de la musique ; il est juste de le dire, les musiciens, à l'égal des hommes de lettres, sont recherchés et accueillis avec empressement partout aujourd'hui en France, où ils honorent ceux qu'ils visitent.

Il en est de même des artistes dramatiques qui, durant si longtemps, ont été les victimes de l'orgueil et des sots préjugés du monde.

« La société d'autrefois, si avide des plaisirs de » la scène, était bien sévère pour ceux qui les lui » donnaient. Son orgueil se refusait à distinguer » parmi les comédiens, et les confondait tous dans » le même ostracisme. Notre société répartit plus » justement ses disgrâces et ses faveurs, et n'a » d'exclusion systématique pour personne. Si elle » s'éloigne sans regret de ceux qui, les premiers, » s'écartent d'elle, elle sait récompenser partout » le travail, honorer partout le talent, et respecter » partout ceux qui se respectent eux-mêmes. »

Ces paroles, prononcées solennellement à une distribution des prix du Conservatoire de musique et de déclamation, par M. J. Pelletier, conseiller d'État et secrétaire général du ministère d'État,

sont heureusement vraies. Si les grands seigneurs sont restés grands seigneurs comme par le passé ; si les financiers continuent de jouir de leur fortune, les artistes ont grandi de toute la hauteur morale qui sépare l'ancien régime du nouveau, la société divisée par castes de notre société plus libérale. Ils ont pris dans le monde la place qui leur est due par la nature de leurs travaux et le mérite de leur talent.

Mais si nous nous félicitons de voir les artistes, les hommes de lettres, les affranchis des vaniteux protecteurs d'autrefois, vivre indépendants du fruit de leurs nobles et utiles travaux; nous sommes loin, pour cela, de méconnaître l'utilité, pour l'art et les artistes, d'une protection éclairée. Ce que nous souhaitons ardemment pour les musiciens et les progrès de la musique, ce sont, nous l'avons dit, des institutions où les artistes puissent se produire en faisant exécuter leurs œuvres dramatiques ou symphoniques. Cette protection, la société la doit à ceux qui tentent de contribuer, par les plus difficiles, les plus longs et si souvent les plus ingrats travaux, aux plaisirs de tous, à la gloire du pays. Nous ne voulons que cette seule protection pour les vaillantes intelligences qui consacrent leur vie au culte de l'art, mais nous la réclamons comme un acte de justice. Point de ces récompenses secrètes, de ces faveurs en argent qui humilient l'artiste à ses propres yeux, et ne sont en définitive, dans les positions difficiles où il peut se trouver, qu'un

impuissant palliatif; l'exécution de ses œuvres, voilà le seul, le grand, le légitime et efficace encouragement qu'on doit aux compositeurs. Celui-là, loin de l'humilier, relèvera son énergie, au contraire, fortifiera son inspiration, et déterminera sa vocation. Si l'artiste a du mérite, un vrai mérite, naturel et acquis, il triomphera bien vite, soyez-en assuré, car, dans tous les arts les hommes supérieurs sont rares et ils resteront toujours rares. Les belles organisations sont comptées et la nature en est avare. Pour les hommes doués des facultés spéciales de l'art, la protection si simple que nous demandons serait le plus impérieux des actes de justice, en même temps qu'il serait éminemment profitable à la société, laquelle, de cette manière, s'assurerait l'entier concours de toutes les organisations d'élite; pour les autres, pour ceux qui se sont trompés sur leur vocation, en prenant pour la faculté de la chose ce qui n'en était simplement que le goût, ce serait, avant tout, un acte d'humanité. Quoi de plus cruel et de plus triste que ces malheureux jeunes gens, enivrés par les séductions du succès, rêvant la gloire, sacrifiant tout, le présent et l'avenir pour courir, trompés par une fausse vocation, après une position et des honneurs chimériques?

Qui leur dira qu'ils s'égarent en continuant de parcourir la voie funeste dans laquelle ils se sont engagés? Personne; car de semblables conseils seraient à la fois inutiles et blessants. L'artiste

fourvoyé ne manquerait pas de répondre : Je suis malheureux, parce que je suis inconnu; donnez-moi les moyens de faire apprécier mon talent, et je triompherai.

Nous avons le ferme espoir de voir bientôt, pour les musiciens, se créer un théâtre spécial, où ils pourront exposer leurs œuvres devant le public, qui, seul, doit juger les artistes, parce que, seul, il doit les récompenser.

Nous avons aussi l'espoir de voir s'ouvrir une académie spéciale de musique instrumentale, sous la haute protection du gouvernement, qui rendrait aux symphonistes, si peu encouragés à cette heure, les mêmes services que le Théâtre-Lyrique rendrait aux compositeurs d'opéras. Mais, en attendant que ce progrès se réalise, nous signalons, avec bonheur, comme une institution éminemment utile pour l'art et les artistes, le Cercle de l'Union artistique.

Dois-je parler de la musique religieuse et avons-nous bien en France des compositeurs pour ce genre de musique? Le catalogue des éditeurs dit oui, mais ma conscience dit non. Si jamais la spéculation prit la place de l'art, c'est surtout en matière de composition religieuse. On ne saurait rien imaginer de plus plat, de plus banal et de plus niais que ces milliers de petits motets et de petites messes écrits pour de petites chapelles, par de petits compositeurs pour de petites voix avec accompagnement de petites orgues. En vérité, il faut

que la bonté du Créateur soit infinie pour qu'il accepte sans courroux ce tas de petits hommages à deux sous la page. Ne vaudrait-il pas beaucoup mieux se taire que de chanter ainsi?

« Quoi qu'en disent ses chefs et ses prétendus docteurs, l'Église n'a plus d'art et plus de poésie qui lui soient propres. Son idéal s'est écroulé, et il ne peut plus satisfaire aux ardeurs généreuses, aux espérances infinies d'un peuple libre qui voit Dieu face à face, et qui l'adore dans les grandes lois qui régissent le monde qu'il a créé.

» Jamais le sentiment religieux n'a été plus intense, plus profond et plus universel que de nos jours; jamais la notion de Dieu n'est apparue plus clairement à la raison humaine, et jamais l'art catholique n'a été plus misérable et plus indigne de son objet. Cette décadence de l'art religieux a frappé le clergé lui-même, puisqu'il cherche par des moyens artificiels à en renouveler la séve. Réussira-t-il dans sa louable entreprise? Il ne serait peut-être pas plus difficile de trouver le secret de la transfusion du sang. Ces lignes de M. P. Scudo insérées dernièrement dans *la Revue des Deux-Mondes*, ont éveillé les susceptibilités de l'ombrageux gouvernement romain qui a décrété l'interdiction dans les États pontificaux de la célèbre revue. Et pourtant M. Scudo n'a-t-il pas mille fois raison, et n'est-ce pas bien la vérité? Mais toute vérité n'est pas bonne à dire, à Rome surtout.

Laissons la musique dite religieuse et revenons aux compositeurs. En somme et malgré deux points opposés l'un à l'autre et presque également déplorables tous d'eux, — la facilité avec laquelle chacun peut apprendre pour en vivre le *métier de compositeur*, grâce aux leçons gratuites du Conservatoire, et la difficulté extrême que les musiciens, quels qu'ils soient, ont à faire exécuter leurs œuvres, — la France compte aujourd'hui parmi ses auteurs vivants la plus brillante phalange de compositeurs dramatiques.

Notre pays, qui sait si bien honorer tous les efforts de l'esprit humain et encourager les nobles travaux de la pensée, a vu, non sans un juste sentiment d'orgueil, nos artistes nationaux prendre rang à côté des plus illustres compositeurs étrangers. La France a conquis une gloire de plus à côté de toutes les gloires qui lui sont depuis longtemps familières : la gloire musicale. On nous disait déshérités par cet art divin de la musique et bons uniquement à fredonner nos airs de vaudeville dont seuls nous avons le secret, ou encore à terrifier les ennemis de la patrie par les chants incomparables de nos hymnes immortels. C'était déjà quelque chose, on en conviendra, mais ce n'était pas tout. En moins d'un siècle, la France, qui avait déjà vu naître Rameau et plusieurs autres célèbres compositeurs, a donné naissance à Gossec, Méhul, Dalayrac, Lemoyne, Monsigny, Philidor, Berton, Boïeldieu, Lesueur, Hérold, Adolphe Adam, Ons-

low, dont les ouvrages ont franchi nos barrières pour aller enrichir le domaine de l'art universel. Ces hommes illustres n'existent plus aujourd'hui, mais les compositeurs qui nous restent leur sont-ils inférieurs? Il suffit, pour se convaincre que non, de citer Auber, Halévy, Gounod, Berlioz, Ambroise Thomas, Clapisson, le prince Poniatowski, Victor Massé, Félicien David, Reber, François Bazin, Maillard, Semet, Deffès, Gastinel, et tant d'autres encore, car je cite au hasard, et ne cite que les noms les plus connus.

Mais si le résultat est grand malgré les vices de nos institutions musicales, combien n'aurions-nous pas à espérer de l'avenir dans notre pays si seulement les simples améliorations que nous venons d'indiquer plus haut étaient mises en pratique! Nous sommes de ceux qui ont foi dans le progrès. Or, le progrès dans les arts n'est point dans le nombre des artistes de *talent* formés par les méthodes officielles du gouvernement, mais dans les institutions générales qui permettent aux artistes de *génie*, s'il en existe, de rayonner à tous les yeux. Du même coup, tant il est vrai que tout s'enchaîne dans l'immense solidarité du bien et du mal, les artistes, en possession désormais du droit de faire juger leurs ouvrages, ne redouteraient plus d'avoir à s'humilier devant l'omnipotence d'une direction despotique, souvent parce qu'elle est craintive, et l'intérêt de l'art se trouverait ainsi sauvegardé avec la dignité des artistes.

Nous avons l'égalité devant la loi, nous aurions l'égalité devant la gloire, et tout le monde en serait heureux, excepté toutefois les nombreuses médiocrités qui auraient tout à redouter des épreuves décisives, car elles ne doivent leur réputation mensongère qu'à l'impossibilité même où elles se trouvent d'essayer d'en conquérir une véritable.

II.

Les Chanteurs.

On était au moment le plus chaleureux de la bataille musicale entre les Gluckistes et les Piccinistes. Le directeur de l'Opéra, Berton, tenta de réconcilier les deux grands musiciens et il les réunit à souper. D'abord, ils se montrèrent très-réservés vis-à-vis l'un de l'autre. Mais au dessert, Gluck, dont la tête était un peu échauffée, dit tout haut à son rival : « Les Français veulent qu'on leur fasse » du chant, et ils ne savent pas chanter. Croyez-» moi, c'est à gagner de l'argent qu'il faut songer » ici, et non à autre chose. »

Plus tard, en 1778, Mozart écrivait de Paris les lignes suivantes : « On trouve difficilement ici » un bon livret ; les anciens qui sont encore les » meilleurs, ne cadrent plus avec le style mo-» derne, et les nouveaux ne valent rien ; car la

» poésie, la seule chose dont les Français pou-
» vaient encore être fiers, puisqu'ils n'entendent
» rien à la musique, devient chaque jour plus
» mauvaise. Si l'on me fait écrire un opéra, j'aurai
» beaucoup de désagrément. Cette maudite langue
» française est si *chienne* pour la musique ! c'est
» vraiment une pitié ! L'allemand serait divin en
» comparaison. Et les chanteurs, bon Dieu ! ils ne
» méritent pas ce nom, car ils ne chantent point ;
» ils crient, ils hurlent à pleine gorge, du nez et
» du gosier. »

Comme le disait avec un si aimable abandon l'illustre chevalier Gluck, les Français sont en effet de très-bons enfants et l'ont toujours été, particulièrement pour l'auteur d'*Orphée*, un des hommes, de son époque, les plus rusés, les plus intrigants et les plus rapaces. Mais, s'il est vrai que les Français soient, au dire de Gluck et de Mozart, si mal organisés pour la musique, comment se fait-il que ces mêmes Français aient tant admiré et tant chanté les compositions de ces messieurs? Gluck, qui n'avait que médiocrement réussi en Italie et n'avait pas du tout réussi en Angleterre, a trouvé en France des enthousiastes qui en ont fait une sorte de demi-dieu. Est-ce donc pour cela qu'il nous accable de tout son dédain? C'est avec de semblables boutades, répétées à satiété et prises au sérieux par les badauds et les ignorants, que quelques musiciens de mauvaise humeur et quelques philosophes passionnés ont fait à la France la

réputation de peuple antimusical, ce qui est tout simplement une calomnie.

Nous n'entendons rien au *style vocal*, nous dit-on ; nous n'avons jamais su et nous ne saurons jamais chanter.

Les personnes qui s'expriment ainsi, et elles sont nombreuses, on ne saurait le dissimuler, ne connaissent pas bien, c'est évident, la valeur des mots qu'elles emploient ; elles confondent le *style vocal* avec les *procédés du chant*, ce qui est bien différent. Le style vocal n'appartient pas plus exclusivement à telle ou telle nation que le style littéraire. Le style, en matière d'art et de littérature, est essentiellement individuel chez les hommes supérieurs ; or, il n'y a que ceux-là qui comptent. Buffon l'a dit avec raison : le style est en nous, il est l'expression de nos sentiments, il est *l'homme même*. Et, en effet, écrit-on mal lorsqu'on pense bien, et peut-on chanter vulgairement quand on est animé par de nobles sentiments, par de grandes idées ? Non ; le style est l'expression intime, toute personnelle des pensées du chanteur aussi bien que du compositeur, et il est aussi impossible de faire un chanteur de style qu'un compositeur de génie. Nous avons eu nos compositeurs de génie, nous avons eu aussi nos chanteurs de style.

Quant aux procédés du chant, à la méthode qui, jusqu'à un certain point, peut remplacer le style individuel, il est incontestable que l'Italie prime depuis longtemps sur toutes les autres nations. Il

suffit de citer, pour s'en convaincre, les grands maîtres regardés justement comme les fondateurs de l'art du chant : Carissimi, Alexandre et Dominique Scarlati, Porpora, Leo, Vinci, Pergolèse, etc.

Mais, s'il y a dans l'enseignement du chant italien des principes précieux qui conviennent également bien à toutes les voix et au caractère général de la musique italienne, il est incontestable qu'en certains points fort sensibles, cet enseignement s'appliquerait mal à l'esprit de notre comédie lyrique, c'est-à-dire à l'opéra comique, plus littéraire que musical, même dans les situations musicales ; enfin, au génie même de notre langue, avec sa prosodie si différente de la prosodie italienne, et à laquelle, nécessairement, doit se soumettre la mélodie pour ne pas perdre de son caractère expressif. D'où il résulte que la méthode italienne pour apprendre à chanter, parfaite en Italie, serait insuffisante enFrance, que même elle deviendrait une entrave véritable lorsque l'élève, par une conséquence logique, mais erronée, voudrait appliquer à l'exécution du chant français tous les préceptes de l'école italienne. On ne saurait arriver, en fait de musique, à des résultats différents par des moyens semblables ; or, les résultats pour les chanteurs italiens et français doivent être dissemblables. Sans vouloir apprécier ici la valeur absolue des deux méthodes, nous dirons que les Italiens ont leur *manière générale* de chanter qui ressort à la fois de leur organisation naturellement passion-

née, de leur genre de musique, de la prosodie de leur langue harmonieuse, cadencée, périodique, éminemment accentuée; que de notre côté, nous avons notre *manière générale* de chanter qui convient à notre sensibilité, à notre esprit naturel, au caractère de nos opéras plus ingénieux, plus fins, plus galants que réellement passionnés ; enfin, à notre langue, qui, sans être *chienne* pour la musique, suivant l'expression peu parlementaire de Mozart, est pourtant moins euphonique que la langue italienne, bien qu'elle l'emporte sur cette dernière par des qualités précieuses et particulières telles que la précision, le nombre et la fermeté.

Les Italiens, dans leurs chants, se montrent souvent sensualistes jusqu'à l'excès, abusant ainsi de leur nature expansive et ardente. Dans leurs opéras sérieux, ils négligent trop l'expression des sentiments mixtes pour se maintenir dans tous les extrêmes de la passion; chez eux, c'est pour ainsi dire toujours un abîme de douleur quand ce n'est pas un délire de joie. Je sais bien que, par ce moyen ils arrivent au paroxisme des effets de l'art, et provoquent dans l'auditoire des transports d'enthousiasme; mais de semblables émotions, si longtemps soutenues, seraient trop fortes pour nous autres Français, et il nous faut, par conséquent, des chanteurs moins constamment passionnés et pourvus de qualités en rapport avec notre organisation. Je ne fais ni le procès de la musique italienne ni celui de la musique française ; j'adore la

bonne musique italienne, et rien ne me touche plus agréablement que la bonne musique française. Je recherche les différences essentielles de ces deux genres de musique, qui naturellement exigent, pour les bien interpréter dans leur esprit respectif, des chanteurs différemment éduqués. J'ai la conviction que les plus grands chanteurs de l'Italie associés formeraient, en France, une troupe médiocre, et, à plusieurs égards, détestable d'opéra comique, qui est notre genre d'opéra national, celui qui plaît le plus à la masse des auditeurs. Encore moins, il est vrai, des chanteurs d'opéra comique pourraient, en Italie, chanter les grands ouvrages dramatiques du crû.

De tout ce que nous venons de dire, trop longuement peut-être, il résulte que si les chanteurs français emploient une mauvaise méthode relativement au chant italien, il ne s'ensuit pas nécessairement, pour cela, qu'ils doivent mal chanter les ouvrages français. Nous avons peu de bons chanteurs en France depuis quelques années, c'est malheureusement vrai; mais ce fâcheux résultat ne tient pas, comme le croient tant de personnes, à ce que nous n'avons adopté que certaines parties de la méthode italienne au lieu de l'adopter tout entière. Si nous n'avons guère aujourd'hui que de médiocres chanteurs, cela tient à plusieurs causes que nous allons indiquer.

La première de ces causes, celle qui mériterait le plus de fixer l'attention, c'est l'absence, au Con-

servatoire de Paris, d'une méthode raisonnée généralement suivie. Le manque absolu d'unité d'enseignement dans notre première école de musique est une véritable calamité. Je ne veux point mettre en cause le talent de chaque professeur et examiner si le mérite seul, et non la faveur, les a tous portés au poste si important qu'ils occupent; ce que je tiens à constater, c'est que chacun de ces messieurs a ses petits moyens à lui, son petit enseignement basé sur ses propres observations et qu'il condamne tous les autres. Ils diffèrent tous d'opinion sur les principes même les plus élémentaires propres à former le mécanisme de la voix. Ce que l'un prescrit comme un exercice indispensable, l'autre le rejette souvent comme un moyen funeste, et sans parler de la phraséologie, du goût musical, de l'accent, de la prosodie, que chaque professeur explique naturellement à sa manière, ils sont en désaccord sur les règles fondamentales de l'art.

Les élèves ne sont pas longtemps à s'apercevoir, lorsqu'ils sont entrés au Conservatoire, de ce manque de base fixe dans l'enseignement du chant. Aussi, qu'arrive-t-il? c'est qu'ils perdent souvent toute confiance, et vont demander à des professeurs hors de l'école des leçons qui leur semblent meilleures. L'élève est invité à chanter; mais, à peine a-t-il ouvert la bouche, que son nouveau maître s'écrie, de la meilleure foi du monde : « Le professeur qui, jusqu'à présent, vous a donné

des leçons, est un âne ; combien vous êtes heureux d'être venu à moi ; encore quelques mois d'étude avec lui, et vous perdiez entièrement le bel organe que vous tenez de la nature. »

Je connais un amateur qui a pris des leçons de chant avec tous les professeurs en renom de la capitale ; à tous il a entendu dire que chacun d'eux était un ignorant. Il a fini par croire qu'ils avaient tous raison. En effet, chaque professeur lui ayant promis de fortifier sa voix et de lui donner plus d'étendue, il a fini par la perdre entièrement.

Il se console de cette perte en racontant les procédés divers employés par chaque maître de chant pour arriver à ce beau résultat.

Laissons-lui pour un moment la parole, en avertissant que rien, dans le récit suivant, n'est exagéré, malgré tout ce qu'il semble offrir d'extravagant.

« Un jour, je me présentai chez le célèbre X. pour lui demander les conseils de son art.

Il jeta sur moi le regard le plus pénétrant et me dit d'une voix solennelle :

— Savez-vous bien, jeune homme, ce que vous faites en venant ici ?

— Mais, lui dis-je un peu déconcerté de cette question inattendue, c'est tout simple, je viens vous demander des leçons de chant.

— Ce n'est pas si simple que vous le pensez. Avant tout, jeune homme, jurez-moi sur ce que vous avez de plus sacré dans ce monde et dans

l'autre, jurez-moi sur les éternelles beautés de l'art, ma religion à moi et la vôtre, sans doute, de vous soumettre à toutes mes prescriptions sans jamais souffler mot.

— Mais, lui répondis-je, comment chanterai-je si je ne puis souffler mot?

— C'est mon affaire. Le jurez-vous?

— Je le jure.

— Jeune homme, je prends vingt-cinq francs par leçon.

— Soit, monsieur, je vous donnerai vingt-cinq francs par leçon.

— C'est parfait. Vous voyez ce matelas étendu par terre?

— Oui, votre domestique aura sans doute oublié de l'enlever ce matin ?

— Au contraire, c'est ce matin que mon domestique est venu l'étendre à cette place. Vous allez vous y coucher.

— Comment, vous voulez que je me couche sur ce matelas?

— Ma méthode l'exige impérieusement. Sans matelas, jeune homme, il n'est point de chanteur possible.

— Vous voulez dire, sans doute, que le sommeil étant indispensable aux chanteurs comme à tout le monde, le matelas...

— Ce n'est point pour dormir que je vous prescris l'occupation de ce matelas, mais bien pour apprendre à respirer.

Il fallut céder, et je m'étendis sur le matelas.

Dans cette position, il me fit respirer et inspirer suivant certains procédés très-incommodes de son invention.

Au bout de quelques jours il dit à son domestique d'enlever le matelas, et nous nous mîmes au piano. Il ouvrit une partition de Gluck et se mit en devoir d'accompagner.

— Je ne vous ai point fait chanter jusqu'à présent, me dit M. X., parce que je me soucie fort peu de savoir si vous avez une bonne ou une mauvaise voix. Les voix, jeune homme, sont ce qu'on les fait.

Et il se mit à chanter un récitatif d'*Iphigénie en Aulide*.

J'entendis alors une voix sourde, rauque, lamentable, que j'aurais trouvée admirable dans un opéra bouffe, pour la personnification de l'hiver enrhumé.

— Sapristi, pensai-je, est-ce que j'aurai cette voix quand j'aurai fini de prendre les leçons de ce grand maître !

— Maintenant, reprit mon professeur, que vous m'avez entendu, que vous pouvez vous former une idée des sublimes beautés de cette incomparable musique, chantez à votre tour.

Je chantai avec la voix que j'avais alors et que j'aurais, sans doute, conservée longtemps encore si tant de maîtres de chant n'avaient voulu l'améliorer.

— Ce n'est pas trop mal, dit M. X. avec bienveillance, mais vous négligez votre poumon gauche.

— Mon poumon gauche?

— Oui, votre poumon gauche. J'observe qu'il reste pour ainsi dire inactif pendant que le poumon droit fonctionne trop violemment, par une conséquence aussi fâcheuse que nécessaire.

— Comment, monsieur, vraiment vous entendez cela? Je croyais que les somnambules seuls pouvaient ainsi voir dans l'intérieur du corps humain.

— Depuis trente ans, jeune homme, j'étudie les secrets de la respiration, et mon oreille exercée en sent clairement fonctionner tous les organes. Voyons, n'ayez de préférence pour aucun de vos poumons; soyez impartial dans votre manière de respirer. Tenez, ajouta-t-il en se levant du piano, je vais vous faire voir où peut conduire ce défaut d'équilibre dans le jeu des poumons.

Et il ouvrit une longue armoire antique.

Je vis un squelette d'homme tout entier se dresser devant moi.

— Vous voyez ça, me dit mon maître de chant!

— Oui, ce n'est pas beau.

— C'était un de mes meilleurs élèves que j'aimais et que j'aime encore; mais il eut le tort comme vous, de ne pas justement répartir l'air dans les deux poumons; une phthisie se déclara bientôt, qui le conduisit au tombeau.

— C'est-à-dire dans votre armoire.

— Oui. Puisse cet exemple vous servir de leçon.

Cette leçon et toutes celles que m'avait données M. X., manquant essentiellement de gaieté, je m'adressai à un autre professeur.

Celui-ci ne me fit coucher sur aucun matelas, et déclara même le matelas une détestable invention ; mais il me mit un bâillon dans la bouche, qui me l'élargissait horriblement. Muni de ce bâillon, il me faisait pousser des sons qui ressemblaient à un hoquet, m'obligeant de rentrer le diaphragme à chaque hoquet.

— L'art du chant est tout entier dans cet exercice, me dit-il. Quand vous l'aurez pratiqué pendant deux ou trois ans, suivant votre organisation, votre voix sera méconnaissable. Je change une voix avec autant de facilité que vous pourriez changer d'habit. Mais pour arriver à ce résultat, il faut travailler avec le bâillon deux bonnes heures par jour. Si même le bâillon ne vous incommodait pas trop, il serait à désirer que vous le gardassiez en dormant. Cela donnerait à votre bouche la forme qu'elle n'a pas naturellement, mais qu'elle devrait avoir pour ne pas entraver le son et en augmenter la puissance, au contraire.

Malgré tout mon amour pour le chant et le vif désir que j'avais d'acquérir du talent, je ne pus prolonger au delà d'un mois cet atroce régime.

Le bâillon alla rejoindre le matelas de M. X., et je pris les leçons d'un homme qui passe pour un des musiciens les plus instruits, non-seulement dans son art, mais en toute chose.

— Pour apprendre à chanter, me dit-il, il n'est point nécessaire de chanter d'abord; cela fatigue inutilement la voix et peut conduire à des habitudes vicieuses, dont il est ensuite très-difficile de se corriger. Mais telle est l'ignorance dans laquelle sont plongés les professeurs de chant en général, que pour apprendre à chanter ils ne savent que faire chanter.

— J'avoue que tous mes professeurs n'ont pas agi autrement à mon égard.

— Les ânes !

— Que faut-il donc faire?

— De l'anatomie, parbleu!

— De l'anatomie!

— Cela va sans dire.

Bientôt après cet échange de paroles, une domestique se présenta tenant dans un grand plat une tête de veau. Le professeur s'empara d'un bistouri et commença la leçon. Pour cet anatomiste-musicien, l'appareil vocal du veau (sans doute aussi du bœuf) est le chef-d'œuvre de la création. C'est à modifier l'appareil vocal de l'homme pour le rapprocher autant que possible de celui du veau, que le chanteur doit concentrer tous ses efforts. Pour modifier ainsi l'organisation humaine, il faut un travail raisonné, long, soutenu.

— Ah! me disait parfois avec regret ce savant professeur, si le veau savait chanter, quel artiste ce serait!

— Mais, lui dis-je un jour, n'avons-nous pas

l'ophicléide, qui, par la nature du son, rivalise heureusement avec le beuglement du veau?

— Quelle différence! me répondit-il; l'ophicléide est un instrument incomplet et faux s'il en fut; c'est, si vous le voulez, un veau inintelligent, grossier, primitif; ce que je rêve, moi, ce sont les qualités naturelles du veau au service du génie de l'artiste.

— J'ai bien peur, lui répondis-je, que vous ne réalisiez jamais un rêve aussi brillant.

Avec ce dernier maître de chant, j'appris à fort bien découper une tête de veau, mais je ne fis aucun progrès comme chanteur.

On me parla d'un autre professeur qui, disait-on, faisait merveille au moyen d'une méthode mystérieuse.

Je me disposais à aller chez lui pour lui demander les secrets de son art, lorsque j'appris que le commissaire de police du quartier venait de s'y livrer à une visite domiciliaire par suite de graves soupçons. Je m'informai et j'appris que depuis longtemps déjà les voisins de ce maître de chant entendaient à des heures régulières des gémissements douloureux qui permettaient de croire qu'on était sur la trace d'un crime. Le mot de séquestration fut prononcé et la police s'en émut.

Suivant quelques personnes qui se disaient bien renseignées, cet odieux et farouche professeur tenait enfermées de nombreuses jeunes filles enlevées à leurs parents, et se plaisait à leur infliger

les plus horribles tortures. Les lamentations de ces malheureuses créatures arrachaient l'âme.

Le commissaire qui avait comme tout le monde entendu des plaintes, pénétra ceint de son écharpe chez le criminel et audacieux professeur. Celui-ci n'opposa point de résistance et ouvrit la porte de son appartement. On vit alors non des jeunes filles séquestrées, mais des chanteurs libres, prenant librement une leçon de chant d'après la méthode de ce maître. Ils se tenaient aux quatre coins de la chambre, la face tournée contre le mur. Dans cette position, ils poussaient ensemble des *mi* naturels en haut. Basses, barytons et ténors donnaient cette même note à *mezzo voce*, qui, entendue à distance, avait produit pour les voisins l'effet de gémissements lamentables. Pour ce maître de chant, l'art tout entier consistait dans l'émission du *mi* naturel. On était bon ou mauvais chanteur suivant qu'on donnait bien ou mal le *mi* naturel. Aussi les élèves de ce professeur ne faisaient-ils que cet exercice durant plusieurs mois, et continuaient-ils de le faire toujours un peu.

Voilà ce que racontait, avec beaucoup d'autres choses encore, l'amateur à qui nous avons cédé la parole :

Si la perte de sa voix n'eut mis fin à son odyssée vocale, notre amateur eût pu encore se donner le plaisir d'aller demander à certains autres professeurs de notre connaissance les secrets de leur art. Par exemple, il aurait pu s'adresser à un certain

maître de chant plus né pour être inquisiteur que pour enseigner à vocaliser. Ce mélodieux bourreau a chez lui une sorte d'instrument de torture dont la forme est à peu près celle d'une longue chaise. L'élève s'accroupit sous cette chaise, la tête entre deux barreaux, le col tendu, les yeux au ciel. Dans cette position, il est tenu de faire des gammes à pleins poumons. Le professeur prétend que lorsqu'on peut parvenir à bien chanter sous la chaise et dans cette position, on n'est ensuite gêné nulle part pour chanter. Je le crois bien ! Un autre professeur, croyant qu'il est de toute utilité de comprimer l'épigastre pour développer la voix, s'asseoit sans façon sur ses élèves pendant qu'ils chantent. Ce que je dis malgré tout ce que cela présente d'invraisemblable est littéralement exact, et tous les chanteurs à Paris connaissent ce professeur. Un jour j'allai le voir ; il était en train de donner une leçon à un homme ; — c'était un ténor. — Pendant que le martyr chantait en suffoquant, le professeur, assis sur son estomac, fumait philosophiquement une cigarette.

Un autre maître de chant, qu'on prendrait plutôt pour un maréchal-ferrant, a chez lui une enclume de forgeron avec de lourds marteaux. Avant tout autre exercice, il contraint ses élèves à jouer le rôle de forgeron pendant qu'ils soutiennent des sons à tous les degrés de l'échelle. — On n'imagine pas, dit ce professeur, combien les élèves sont heureux et se sentent à l'aise quand, leur éduca-

tion musicale terminée, ils chantent dans le monde, au théâtre, au concert, etc., sans être obligés de forger.

Enfin, un autre professeur de chant se borne à faire articuler le mot *Antoine* sur toutes les notes. Il prétend que, quand on parvient à triompher de cet exercice, on n'a plus que très-peu de chose à apprendre.

Nous le répétons, il n'y a rien que de vrai dans tout cela. Ces différents systèmes existent et sont très-sérieusement mis en pratique. Au besoin nous pourrions citer le nom des professeurs qui les ont inventés et propagés. Je suis heureux de le dire, au Conservatoire de Paris, on ne fait usage d'aucun de ces moyens bizarres pour développer la voix et apprendre à respirer. Mais n'appartiendrait-il pas à notre école nationale de musique de donner l'exemple d'un enseignement rationnel fondé sur des principes arrêtés? Non-seulement les élèves du Conservatoire y gagneraient, mais en répandant ainsi les saines doctrines, il préviendrait au dehors les divagations ridicules et préjudiciables qui ont pour objet l'étude du chant.

Les conséquences de ce manque de principes arrêtés dans l'enseignement d'une des branches les plus difficiles et les plus compliquées de la musique, se font malheureusement sentir un peu partout dans nos troupes d'opéra. Chacun y chante comme il peut et comme il sait, et les morceaux d'ensemble souffrent cruellement de ce défaut d'u-

nité de méthode. Serait-il donc impossible d'apporter de l'ordre dans l'enseignement du chant au Conservatoire? Il existe soixante-six méthodes différentes de chant imprimées en France! C'est assurément beaucoup trop. On pourrait prendre dans ces méthodes ce que chacune renferme de véritablement utile, et en former une méthode unique que tous les professeurs du Conservatoire seraient tenus de suivre, au lieu de s'abandonner à tous les caprices de leur imagination. Et pendant qu'on serait en train d'introduire des améliorations dans l'étude du chant, on ferait bien aussi d'adjoindre, aux professeurs de chant proprement dits, et aux professeurs de déclamation, un professeur de grammaire et de littérature, ainsi que cela existait sous le premier empire, sous la Restauration et jusqu'à une certaine époque du règne de Louis-Philippe. Un professeur de langue est absolument nécessaire pour les chanteurs au Conservatoire, aujourd'hui plus encore qu'autrefois. Il ne faut pas oublier que parmi les jeunes gens qui se destinent à la carrière lyrique, beaucoup le font tardivement et sans avoir reçu les éléments de l'instruction générale, aussi indispensables à un artiste dramatique que la connaissance même de la musique.

Le dernier des professeurs de grammaire, au Conservatoire, était M. Cros, et les services qu'il a rendus ne sont point oubliés.

En dehors du Conservatoire de Paris, nous signalerons, parmi les professeurs les plus no-

tables M. Stephen de la Madelaine, à qui nous devons, outre plusieurs travaux didactiques sur l'enseignement du chant, une brochure récemment publiée : *Études pratiques de style, leçon sur un air de Freyschütz.* M. Stephen de la Madelaine est un des rares écrivains de la presse musicale qui parle de son art en parfaite connaissance de cause. On peut ne pas partager toujours son avis, mais il est impossible, en tout état de cause, de lui refuser l'estime qui s'attache aux travaux consciencieusement faits par un homme pratique tel que lui.

L'étude qu'il a récemment présentée du fameux air d'*Annette* ne sera pas du goût de tout le monde, c'est probable; mais il suffit que les chanteurs le consultent avec fruit, pour que M. Stephen de la Madelaine ne regrette pas de l'avoir entrepris. « Je » vais, dit-il, risquer ici un essai qui n'a jamais » été tenté jusqu'aujourd'hui : donner la série des » enseignements que comporte l'étude d'un air, » comme si je parlais à un élève, et que cet élève » fût déjà préparé aux études transcendantes du » chant par les travaux du mécanisme vocal. Je » suis certain qu'aucun détail de cette minutieuse » élucubration ne sera perdu pour ceux de mes » lecteurs qui voudront bien m'accorder une sé- » rieuse attention. »

M. Stephen de la Madelaine a parfaitement raison, et je suis convaincu que les professeurs de

chant liront son ouvrage avec au moins autant de fruit que les élèves.

L'auteur prend le chef-d'œuvre de Weber à la première note, et le suit dans ses développements jusqu'à la dernière. Rien ne lui échappe de ce qui peut être une difficulté pour le chanteur, et il sait donner à ses savantes dissertations tout le charme communicatif d'une leçon orale. Pour plus de clarté, M. Stephen de la Madelaine a joint le texte musical à ses explications, de telle façon qu'il suffit de savoir solfier pour comprendre jusqu'aux moindres nuances de la pensée du maître.

En sa qualité de virtuose-chanteur qu'il est, M. Stephen de la Madelaine n'a pas craint d'orner de traits plus ou moins développés, la mélodie si belle pourtant et si éminemment poétique, du plus grand des compositeurs romantiques. C'était toucher à l'arche sainte, et j'avoue que, malgré toutes les raisons données par M. Stephen de la Madelaine pour justifier cette hardiesse, je ne suis pas encore très-convaincu de la nécessité de semblables enjolivements. Changer pour faire mieux n'est pas un crime, sans doute, mais il est si difficile de faire mieux que Weber, même lorsque Weber n'est pas complet, qu'en vérité il faut toute la témérité d'un chanteur émérite pour oser ainsi braver la critique, même avec la certitude de ne pas se tromper.

A part cette observation, je n'ai que des louanges à donner au travail de M. Stephen de la Made-

laine qui, du reste, a reçu la haute approbation de l'Institut de France. Notre excellent confrère, par cette leçon sur l'air du *Freyschütz*, inaugure un genre d'étude qui sera certainement imité, et dotera l'enseignement de la vocale d'un progrès immense en substituant le *livre* au *professeur* partout où le professeur manque, et en léguant au monde musical futur l'expression des différentes écoles du chant contemporain.

Beaucoup de gens s'étonnent du prix élevé que les impresarii de tous les pays accordent aux chanteurs dramatiques, et crient à l'abus. — Comment! disent-ils avec indignation, on donne jusqu'à cent cinquante mille francs par an à certains chanteurs et chanteuses; les plus médiocres sujets pour peu qu'ils aient à remplir un rôle reçoivent un traitement de dix à quinze mille francs, tandis que les musiciens d'orchestre ne gagnent, avec un talent d'instrumentiste très-supérieur souvent, que la misérable somme de six cents francs à douze cents francs par an! Et ça pour jouer sans trêve ni repos à toutes les représentations théâtrales! N'est-ce pas là une injustice criante, et ne serait-il pas grandement temps d'abaisser la morgue des chanteurs en payant leurs services un prix qui ne soit pas un scandale pour tout le monde et une humiliation pour les musiciens d'orchestre?

Hélas! oui, cela n'est pas juste; mais cela est ainsi et restera toujours ainsi, parce que cela ne saurait être autrement.

Les chanteurs n'ont pas, sur tous les autres artistes, un privilége accordé par la loi, et il faut bien reconnaître que les impresarii de tous les pays ne les payent pas très-cher pour le seul plaisir de leur être agréable et d'humilier les musiciens d'orchestre. Les directeurs de théâtre sont, avant tout, des spéculateurs, le plus souvent même d'adroits spéculateurs; s'ils engagent tel ou tel chanteur à raison de cent cinquante mille francs par an, c'est que ce chanteur leur rapporte plus et qu'ils ne le remplaceraient pas pour moins. S'ils payent dix ou quinze mille francs par an un simple coryphée, c'est qu'ils n'en trouveraient pas un semblable pour neuf ou quatorze mille francs. Enfin, s'ils n'accordent que douze cents francs aux premiers violons de leur orchestre, c'est qu'ils sont sûrs d'en trouver à ce prix à peu près autant qu'ils en voudraient, et beaucoup plus qu'il ne leur en faudrait.

Inventez le moyen de fabriquer des voix comme on fabrique des violons, et les chanteurs deviendront aussi communs que les violonistes, et ils ne seront pas plus payés que ceux-ci.

Mais que dis-je ! cette invention existe d'après un journal américain, et on la devrait au génie véritablement incomparable du très-illustre docteur Potsdol. Suivant la feuille américaine, les impresarii n'ont qu'à s'adresser au docteur Postdol (l'ami de l'humanité), pour avoir qui un ténor comme Tamberlick ; qui un soprano comme Cruvelli, qui

un baryton comme Ronconi ou Graziani ; qui une basse-taille comme Levasseur ; qui un contralto comme Alboni ; le tout très-promptement et au prix de fabrique, le docteur ne voulant rien gagner sur la confection de ses artistes. Au reste, rien de plus aisé que de transformer les voix en les rendant charmantes de détestables qu'elles étaient. Grassot lui-même, ce pauvre Grassot de si regrettable mémoire, serait devenu le plus limpide des ténors légers s'il avait eu le bonheur de connaître le docteur Potsdol. Ce savant praticien lui eût pratiqué dans le larynx une opération des plus inoffensives, sans douleur et sans danger, et le tour aurait été fait, et le miracle se trouvait accompli.

Je l'ai dit ailleurs, la blague est le génie des Américains.

Revenons à notre sujet.

On me dira peut-être qu'il fut un temps, et ce temps n'est pas très-éloigné de nous, où les appointements des premiers sujets de l'Académie de Musique, à Paris, avaient été fixés à six mille francs par an ; ils furent portés à douze mille francs sous le consulat. Les voix, à cette époque, étaient-elles donc beaucoup plus communes que de nos jours ?

Non, les voix n'étaient pas plus communes alors, mais elles étaient moins généralement recherchées partout, ce qui, naturellement, maintenait à un prix modéré leur valeur commerciale. Jusque dans ces dernières années, en effet, le goût de la musique

n'avait point pénétré les masses, et le drame lyrique était resté le plaisir exclusif de l'aristocratie. Aujourd'hui, c'est bien différent, l'opéra se joue partout, en Europe, comme en Amérique, et lorsqu'un chanteur a seulement de la voix, ce qui n'arrive pas toujours, vingt directeurs de théâtre se le disputent. Quand un chanteur joint à une belle voix un véritable talent de musicien, c'est un phénomène que convoitent les quatre parties du monde, et qu'on paye au poids de l'or parce qu'il rapporte son poids de diamant.

Les gros appointements accordés aux chanteurs ont donc, aussi bien que la trop faible rémunération donnée aux musiciens d'orchestre, leur raison d'être, soumise à la loi commune du *produit* et de la *demande*, pour parler le langage des économistes.

Il ne faut donc pas s'indigner de voir certains chanteurs gagner cent cinquante mille francs par an, et plus encore ; mais il faut déplorer, au point de vue de l'art, le besoin de plus en plus considérable de chanteurs.

Les chanteurs ne travaillent plus l'art du chant aujourd'hui, on peut le dire d'une manière générale. Il fallait dix ans autrefois pour former un artiste capable de chanter et de jouer les premiers rôles d'opéra ; il ne faut plus que quelques mois au premier garçon boucher venu, ayant de la voix, pour se mettre en mesure de remplir les mêmes fonctions. Il chante sans méthode, il est vrai, déclame mal et joue gauchement, mais, de temps à autre,

il pousse une note véhémente comme on tire un coup de pistolet, et le public applaudit, heureux encore de jouir d'une bonne voix à défaut d'un bon chanteur. Les voix sont si rares !

Naturellement, puisque le public se trouve satisfait ainsi, le chanteur est aussi satisfait, et l'impresario le déclare *bon pour le service*, avec des appointements qui le consoleraient, au besoin, de la critique des gens de goût.

En Italie, l'éducation des chanteurs se fait plus rapidement encore qu'en France, à cette heure. On prend le sujet, et un *maestro* le fait *solfeggiare* quelques semaines, tout en lui apprenant la valeur des notes. Dès que le futur artiste est à même de lire à peu près les notes, le *maestro* se met en devoir de lui enseigner un rôle. Le maestro chante et l'élève répète après lui. Ce n'est guère qu'une question de mémoire, et les Italiens apprennent très-facilement la musique par cœur. Un rôle est donc bien vite su par l'apprenti chanteur, qui en apprend un second, puis un troisième. Cela suffit. Le maestro va trouver un impresario et lui propose son élève.

— A-t-il de la voix?

— Oui.

— Du talent?

— Il a du goût.

— Combien sait-il de rôles?

— Trois.

— Ça suffit: je l'engage, il débutera demain.

Rapprochez cette manière expéditive de former les chanteurs de ce fait plusieurs fois répété et qui n'a jamais été démenti.

Un compositeur et maître de chant italien, prend un jeune homme en amitié.

— Veux-tu, dit le maître, devenir un chanteur?

— Je le veux bien, répondit le jeune homme.

— Eh bien, je te donnerai des leçons, mais à la condition expresse que tu suivras mes conseils comme doit le faire un élève docile, sans te rebuter jamais.

— J'accepte, dit l'élève avec reconnaissance.

Le maître alors prend une feuille de papier, — une seule, — et écrit quelques exercices, notamment des *trilles* et des *groupetti*.

— Voilà, lui dit-il, ce qu'il faut travailler.

Une première année se passe sur cette feuille de papier exclusivement; l'élève trouve bien un peu que c'est monotone, mais il n'ose rien dire. La seconde année ne vit apporter aucun changement dans les études; toujours les mêmes exercices, les mêmes trilles et les mêmes groupetti. L'élève eut presque regret d'avoir accepté les leçons d'un professeur, dont l'enseignement pesait comme une condamnation; cependant, il ne fit aucune observation. On entama la troisième année sur l'éternelle feuille de papier et on la finit de même. La quatrième année s'ouvre et le maître ne parle d'aucun changement, l'élève désespéré murmure alors.

— As-tu donc oublié ta promesse? lui dit sévèrement le maître.

— Non, mais il me semble que...

— Il te semble mal.

— Pardon, mon cher maître, pardon...

Et l'élève craintif et respectueux courba la tête en signe de repentir.

— Je te pardonne, mais qu'il soit bien entendu cette fois que tu m'obéiras, comme tu as promis de le faire.

— Je vous obéirai.

La quatrième année s'écoule, la cinquième la suit. A la sixième année seulement, on ajoute à l'implacable feuille d'exercices une nouvelle feuille où sont écrites quelques règles sur l'articulation et sur la prononciation. Puis, le professeur joint aux leçons de chant des leçons de déclamation. A la fin de cette année, le maître embrasse son élève avec effusion et lui dit :

— Va, mon enfant, tu n'as plus rien à apprendre; tu es le premier chanteur de l'Italie et du monde.

Le maître ne se trompait pas, car ce chanteur à jamais illustre, se nommait Cafarelli.

Il est vrai de dire qu'à cette resplendissante époque de l'art du chant, le métier de chanteur était infiniment plus difficile qu'il ne l'est aujourd'hui. A mesure que le goût de la musique s'est propagé, les compositeurs, poussés par la force des choses,

ont fait de la musique plus facile pour la mettre à la portée du plus grand nombre ; de telle façon qu'il suffit simplement d'avoir de la voix, pour chanter convenablement bon nombre d'airs d'opéras empruntés à la nouvelle école.

Peut-être ne faut-il pas moins de génie pour composer de semblable musique, mais à coup sûr, il faut moins de talent pour en faire apprécier les qualités.

Quoi qu'il en soit, les histoires comme celles de Cafarelli ne se renouvelleront plus, et il paraîtrait fort inutile, aujourd'hui, d'étudier exclusivement pendant cinq ans une simple feuille d'exercices. Pour les chanteurs de tous les pays, aussi bien que pour les hommes d'affaires, en Amérique, *time is money*, le temps est de l'argent. Et puisqu'on peut chanter l'opéra sans savoir vocaliser, on serait ma foi bien naïf de pâlir sur des trilles et des groupetti dont l'usage est devenu superflu et même *rococo*.

Mais si par hasard un chanteur formait le projet de faire des études achevées, il en serait détourné par mille offres d'engagement.

Il est donc vrai de dire que la rapide propagation de la musique dramatique a été une des causes du dépérissement de l'art du chant. La nature ne créant pas un plus grand nombre de voix aujourd'hui qu'autrefois, et le besoin d'un nombre relativement considérable de chanteurs se faisant sentir, on prend tous ceux qui se présentent ; pour cacher

leur manque de talent, on fait de la musique qui en exige peu, et voilà comment, en quelques mois, on façonne un artiste dramatique, un peu partout de nos jours.

Tant que le public se montrera satisfait de cet état de choses, on continuera d'alimenter les scènes lyriques de chanteurs d'occasion ; mais si un jour le public, rendu plus difficile, exige des chanteurs autre chose que des coups de gorge et des vocalises par à peu près, il faudra bien qu'on en revienne aux études abandonnées. C'est du public seul que dépend la renaissance de l'art du chant.

Le retour aux belles traditions de l'art du chant aurait, outre le résultat artistique inhérent à ces traditions, l'avantage considérable de ramener la voix humaine dans de justes limites, en apprenant aux chanteurs, qui l'ignorent généralement, le véritable mécanisme de l'émission du son vocal.

Les chanteurs de la grande école italienne, faisaient, pour la plupart, de très-longues carrières ; ils chantaient durant trente et quarante ans, toujours avec une voix pure et bien posée. De nos jours, un ténor qui résiste dix ans au régime des grands opéras est un homme solide qu'on cite comme une exception. Rubini, le dernier et le plus admirable représentant, peut-être, de la grande école italienne du dix-huitième siècle, a chanté dans toutes les capitales de l'Europe durant trente-quatre ans, sans que sa voix ait jamais rien perdu de sa puis-

sance et de son incomparable flexibilité [1]. Sans doute Rubini était un des rares privilégiés de la nature, mais le temps et la fatigue eussent vaincu son admirable organe, sans les préceptes d'une méthode basée sur le véritable caractère de la voix et sur les forces humaines.

Aujourd'hui, les chanteurs obéissant à je ne sais quelle influence pernicieuse, exagèrent à la fois l'expression des sentiments et la force du son vocal. C'est du plus profond de leur poitrine qu'ils arrachent toutes leurs notes par une suite d'efforts dont l'effet, plus ou moins immédiat, est la perte de toute douceur, la fatigue de l'organe qui se manifeste par un tremblement des plus désagréables, enfin, la ruine complète de la voix.

Les chanteurs du dix-huitième siècle procédaient différemment, et personne ne s'en plaignait. Ce qu'on appelle aujourd'hui la voix de poitrine, n'était pour ainsi dire pas connue alors; il n'y avait qu'une voix chez les chanteurs et c'était la bonne, on l'appelait la voix humaine. Cette voix se composait nécessairement, comme aujourd'hui, de plusieurs registres, mais le talent de l'artiste consistait à les rendre homogènes entre eux, et à chanter sans contractions musculaires à tous les degrés de l'échelle.

Lablache me parlant un jour de Rubini, me dit : « Je ne me souviens pas, depuis vingt-quatre ans

[1] Rubini figurait comme second ténor *dans les chœurs*, en 1812, au théâtre de la Scala, à Milan.

que je chante avec ce grand artiste, d'avoir surpris la moindre fatigue dans sa voix ; jamais, à ma connaissance, il ne lui est arrivé de faire un *couac.* »

Du reste, avec une plus ou moins belle voix, tous les chanteurs anciens se conservaient longtemps, grâce à la manière dont ils savaient émettre le son.

M^me^ Grassini, immortalisée par la création de plusieurs rôles dans les opéras de Rossini, fut un jour, en 1840, invitée à se faire entendre chez un de nos plus excellents professeurs de chant, M. Révial, professeur au Conservatoire.

M^me^ Grassini avait alors soixante-sept ans.

Elle se mit gracieusement au piano, et aborda sans aucune hésitation une des plus difficiles cavatines de son ancien répertoire. Sa voix était sûre, d'une justesse parfaite, d'un timbre charmant, d'une flexibilité surprenante, d'une douceur, d'une force et d'une égalité merveilleuses. Elle termina par un trait de la plus grande hardiesse en trillant chromatiquement sur toutes les notes de la gamme jusqu'au *la* naturel au-dessus de la portée.

— C'est singulier, lui dit un des auditeurs, votre voix est admirable, le timbre en est ravissant et expressif au possible, et pourtant vous ne faites pas usage de la voix de poitrine.

— La voix de poitrine? dit avec étonnement M^me^ Grassini, je n'ai jamais entendu parler de cette espèce de voix.

L'interlocuteur, pour mieux se faire comprendre, donna alors une note à pleine poitrine.

— Malheureux, lui dit l'illustre cantatrice, ne chantez pas ainsi, vous vous casseriez la voix[1].

Les chanteurs modernes ne chantent guère autrement. Il est vrai qu'ils se cassent promptement la voix. *Courte et bonne*, paraît être leur devise. Hélas! leur existence d'artiste est courte en effet, mais elle n'est pas toujours bonne.

Ce qui précipite encore la courte carrière de nos chanteurs, c'est la dimension exagérée des grands opéras en cinq actes. Il faudrait, pour triompher d'une tâche semblable sans dommage pour la voix, ménager ses moyens dans certains passages pour ne les développer entièrement que dans certains autres, être sobre de sons de poitrine et se montrer avare de sons véhéments dans les registres élevés ; en un mot, il faudrait joindre à un savoir profond une expérience consommée. Mais, où sont-ils aujourd'hui ces chanteurs de premier ordre? Je cherche et ne les vois pas. Ce n'est certes pas à l'Opéra,

[1] Voici ce que dit de cette cantatrice Mme la comtesse de Bassanville dans son spirituel *salon musical de la comtesse Merlin* : Belle comme un ange elle joignait à une taille souple et charmante, à un visage ravissant, un talent complet de cantatrice ; aussi eut-elle pour admirateurs tous ceux qui l'entendirent, et pour adorateurs, à deux époques fort différentes, Napoléon Ier et lord Wellington, ce qui faisait qu'elle chantait avec une égale perfection le *God save the king* et *Veillons au salut de l'Empire.*

Cette superbe cantatrice était de plus une excellente femme, et elle ne se servit du crédit dont elle jouit tour à tour en France et en Angleterre que pour rendre service à des artistes malheureux, car jamais elle ne songeait à elle; l'argent coulait dans ses doigts comme l'eau tombe d'une cascade.

qui, pourtant, ne recule devant aucun sacrifice et jouit du privilége unique de prendre ses artistes partout en France où il lui convient de le faire. Je suis loin de nier le talent de quelques-uns des pensionnaires de notre première scène lyrique, mais je n'offenserai personne en disant qu'elle attend encore pour ténor un Nourrit ou un Duprez, pour soprano une Falcon ou une Damoreau, et pour basse-taille un Levasseur.

Les chanteurs, comme nous l'avons dit plus haut, par suite des nombreux théâtres lyriques qui se sont ouverts partout, sont devenus si rares, et le répertoire de notre grand Opéra est si lourd pour les premiers rôles, notamment pour les premiers ténors, qu'on engage à ce théâtre à peu près tous ceux qui seulement peuvent en supporter le poids. Si c'est un ténor, il fait d'abord bonne contenance et entre hardiment à pleins poumons dans les rôles gigantesques qui semblent écrits comme un défi des compositeurs aux chanteurs. Le public attend surtout le débutant à certaine note escarpée qui donnera la valeur, non de son talent de musicien, mais de sa force musculaire et de l'énergie de son gosier. A la vérité, cette note pyramidale du haut de laquelle un tas d'imbéciles contemplent les chanteurs n'existerait pas, que la partition n'en serait pas pour cela ni meilleure ni plus mauvaise. Mais elle est écrite, et il faut la faire coûte que coûte. Le chanteur se prépare, gonfle ses poumons de tout l'air qu'ils peuvent contenir, ferme les poings à dé-

faut de tremplin, recommande son âme à Dieu (il peut mourir de la rupture d'un vaisseau dans cet effort suprême), prend son élan et pousse la note excentrique.

O puissance de la volonté! la note éclate sans faire éclater pour cela le chanteur, et des bravos, aussi stupides qu'unanimes, récompensent l'harmonieux Léotard de son périlleux tour de force.

Mais cela dure ce que durent le plus souvent les *ut* de poitrine, l'espace de quelques soirs. Le nouveau ténor, qui ne chantait pas encore bien — on le disait — mais qui donnait des espérances — on le croyait — est mis de côté pour insuffisance de voix, au moment précisément où il allait pouvoir s'en servir habilement.

Et c'est presque toujours ainsi que cela arrive; on chante les grands opéras avec de la voix sans talent, pour les chanter plus tard avec du talent sans voix, jusqu'à ce qu'on ne les chante plus du tout.

Il y a là un cercle vicieux dans lequel on tournera jusqu'à ce qu'on se décide enfin à réduire, dans une proportion convenable au plus grand nombre, la musique des grands opéras. Est-il donc si agréable, pour le public, d'entendre de la musique, en admettant même qu'elle soit bonne, depuis sept heures et demie jusqu'à minuit? Non, assurément, et l'oreille, en rapport avec les forces du chanteur, exige impérieusement la réforme que nous demandons.

A toutes ces causes, qui ont pour effet le dépérissement des voix et l'oubli des saines traditions de l'art du chant, il faut joindre, pour les hommes, l'usage du tabac.

On n'imagine pas combien sont grands les ravages exercés par cette plante irritante sur l'appareil vocal.

Il a été écrit à ce sujet, un peu partout, dans les journaux et dans les revues, d'excellents articles qui nous dispensent d'entrer ici dans aucun détail.

Nous nous bornerons donc à constater, une fois de plus, que la fumée du tabac est une des causes du dépérissement des voix.

Mais notre observation empêchera-t-elle les chanteurs qui fument de fumer encore, de fumer toujours? Non, on connaît leur devise : *Courte et bonne.*

A côté du Conservatoire de Paris, des conservatoires de province et de toutes les écoles particulières où l'on forme des artistes chanteurs, nous avons en France une institution chorale qui, par ses utiles et déjà glorieux résultats, mérite de fixer d'une manière particulière l'attention du moraliste aussi bien que celle du simple amateur de musique. Nous voulons parler de l'*Orphéon*, fondé par un musicien aussi modeste qu'instruit, Wilhem, aidé, dans l'édification de son œuvre, par le plus illustre de nos poëtes, Béranger.

III.

L'Orphéon et les Sociétés chorales libres.

L'Orphéon, qu'on le considère comme une cause ou comme un effet, est un des symptômes les plus caractéristiques de l'amélioration morale chez le peuple.

L'homme du peuple *chansonnait* autrefois, il chante aujourd'hui. Pour exciter sa verve grossière il lui fallait le cabaret, et c'est d'une voix avinée et fausse qu'il entonnait, en s'accompagnant du verre et de la bouteille, des couplets grivois sans musique et sans poésie.

Le cœur et l'esprit de l'homme du peuple se sont épurés. Le cabaret ne reçoit plus assidûment que de tristes sujets mésestimés de tout le monde, excepté des cabaretiers qui en font leur profit, et ce n'est plus à boire et à brailler que l'honnête artisan passe aujourd'hui ses moments de loisir : il s'instruit et fait de l'art, il lit et il chante.

C'est ainsi qu'il régénère tout son être moral en préparant à la société des destinées nouvelles, en marquant, dès cette heure, dans l'avenir, le quadruple règne de la liberté, du droit, de la vérité, de la fraternité, c'est-à-dire en marquant l'ère de la rédemption.

Oui, c'est de l'amélioration par la science et les beaux-arts de l'esprit et du cœur de l'homme du peuple, que dépend l'avenir de l'humanité.

Tout est là, car la science c'est le flambeau de la vérité, c'est le bien, — et les beaux-arts, la musique surtout, sont la source intarissable et puissante où le cœur vient, à longs traits, s'abreuver de tous les nobles sentiments ; — c'est le beau. Armé du bien et du beau, l'homme verra s'ouvrir pour lui des horizons qu'il atteindra certainement un jour.

Tout a été dit sur les saines jouissances que procurent au peuple les sociétés chorales. On ne prouve pas l'évidence, et nous ne chercherons pas à prouver que les Orphéons, en rassemblant les hommes de toutes les professions, de tous les âges et de tous les partis politiques, pour cultiver le plus charmant, le plus intéressant, le plus expressif et le plus pur de tous les arts, la musique, sont une récréation élevée à la hauteur d'une véritable institution sociale. Certes je ne nie pas l'influence de la lecture et des sermons religieux pour diriger les sentiments de l'homme en général ; mais si l'on ajoute à ces puissants moyens de direction morale,

le chant en chœur, les répétitions qu'il commande, les concours entre diverses sociétés sur tous les points du pays, on sera bien près, il me semble, d'avoir mis en œuvre tous les moyens possibles pour élever l'esprit des masses et améliorer leur cœur.

Assez longtemps dans l'histoire de notre pays on a contenu, sans les corriger, les mauvaises passions des hommes privés des bienfaits de l'instruction, par la craintes des supplices et la rigueur des lois. Il est temps de corriger au lieu de réprimer, de récompenser au lieu de punir, de moraliser par le plaisir et la science au lieu de pervertir par la privation des jouissances et le défaut d'instruction. Non, ce n'est point assez pour l'émancipation du cœur et de l'esprit que l'homme du peuple sache lire, il faut encore lui donner le goût des arts ; or, de tous les arts, la musique n'est-il pas celui qui lui convient le mieux sous tous les rapports?

Le progrès est lent, dit-on ; le progrès de l'esprit par les sciences, oui ; le progrès du cœur par les beaux-arts, non. Je n'en voudrais pour preuve que l'amour de la musique parmi le peuple dans ces dernières années, amour qui, certainement, n'a pas été stérile au point de vue moral.

« Les cœurs sont bien près de s'entendre
« Quand les voix ont fraternisé! »

Ces mémorables paroles de l'illustre Béranger sont éminemment consolantes, parce qu'elles sont

éminemment vraies. Les voix ont fraternisé, non-seulement entre gens de la même nation, mais aussi entre gens de nations étrangères, de nations rivales ; et les cœurs émus et purifiés par ce solennel baptême de l'art se sont entendus, selon l'expression du poëte.

Le festival de Londres comptera dans l'histoire de la musique moderne comme un des événements les plus considérables et les plus glorieux, et l'Orphéon a, de ce jour, bien mérité de l'humanité.

Mais n'anticipons pas. Pour donner au lecteur une idée exacte de la propagation de la musique dans les masses, des bienfaits que cet art y a déjà rendus et de ceux plus grands encore qu'il est appelé à rendre, remontons de quelques années en arrière, à la fondation de l'Orphéon. Cette histoire n'est pas longue, et un intérêt puissant s'attache à toutes ses dates :

Le 23 juin 1819 est une date que toutes les bannières orphéonistes devraient porter écrites en lettres d'or, car elle marque le jour où l'estimable baron de Gérando fit à la société pour l'instruction élémentaire la proposition d'introduire, d'une manière sérieuse, l'étude du chant dans les écoles populaires.

Avant cette époque, il est vrai, en 1815, le ministre Carnot s'occupait de cette grave question du chant populaire, et nous voyons qu'il entrait dans ses projets d'inscrire au programme de l'enseignement l'étude de la musique chorale. Mais les évé-

nements politiques, en faisant tomber le ministre, retardèrent aussi l'accomplissement de ses vœux, et nous avons vu que c'est à M. de Gérando qu'appartient l'honneur d'avoir posé les assises de l'Orphéon français. En effet, la motion qu'il fit à la société pour l'instruction élémentaire, fut adoptée séance tenante.

A cette époque, la méthode par l'enseignement mutuel était très en vogue, et, malgré l'opinion contraire de Choron, M. de Gérando pensa qu'il ne serait pas impossible d'appliquer à la musique ce mode d'enseignement.

Il alla consulter Béranger, et lui demanda un musicien qui fût à la fois instruit et dévoué.

« J'ai votre homme, » lui dit le poëte, et il lui désigna Wilhem.

Wilhem ne se fit aucune illusion sur les difficultés d'une semblable mission et sur les sacrifices qu'elle lui imposeraient ; mais, par ces raisons, peut-être, il accepta avec bonheur la proposition qui lui était faite.

A l'encontre de Choron, il jugea que l'application de l'enseignement mutuel pouvait s'étendre à la musique, et il se mit immédiatement à l'œuvre pour composer une méthode basée sur ce principe. Il ne lui fallut pas longtemps pour concevoir le plan du tableau synoptique du travail successif et simultané des huit classes qui sont toute sa méthode.

D'abord Wilhem n'eut à instruire que des en-

fants, au nombre d'environ cinquante. Sa nouvelle méthode ne tarda pas à porter ses fruits, et c'est devant MM. Siméon, ministre de l'intérieur, Chabrol de Volvic, préfet de la Seine, Perne, inspecteur du Conservatoire et compositeur plein de science, que Wilhem donna les premières preuves de l'excellence de son enseignement.

Un an et demi plus tard, au mois de décembre 1820, Wilhem commença de recevoir un modeste traitement de 1,500 fr. par an. Jusque-là Wilhem n'avait rien touché de l'administration. Aussi, dans une circonstance solennelle, Chérubini, s'approchant de Wilhem, avait-il pu lui dire avec beaucoup de raison : — Mon ami, tu ne feras pas fortune à ce métier, mais tu fais une grande chose pour l'avenir et pour ton pays.

Cependant les succès de la nouvelle méthode se propageant, le goût de la musique se répandit bientôt, et il fallut adjoindre un professeur à Wilhem. Ce professeur, qui était M. Hubert, prit le titre de répétiteur, et l'on donna à Wilhem celui de *directeur de l'enseignement du chant dans les écoles élémentaires de Paris.*

Il y a, dans l'histoire de toutes les conquêtes humaines, un moment de stagnation qui suit un premier moment d'enthousiasme.

Ce moment de stagnation fut, pour l'idée orphéonique, de 1827 à 1835, période pendant laquelle nous voyons néanmoins s'ouvrir, à l'enseignement du chant, les portes de plusieurs écoles,

jusque-là systématiquement fermées au charme de l'harmonie.

Inscrivons encore, guidé par les travaux spéciaux de MM. Adrien de la Fage et Jules Simon que nous avons sous les yeux, quelques dates importantes.

Au mois de mars 1835, sur la proposition de M. de Rambuteau, président du conseil central d'instruction primaire, et sur le rapport de la commission musicale, composée de MM. Bouvattier, Cochin, Orfila, Périer et Boulay de la Meurthe, rapporteur, le conseil municipal vota l'enseignement régulier du chant dans les écoles de Paris, et ordonna l'introduction immédiate de cet enseignement dans trente écoles communales de la ville.

A la même époque, et par décision du conseil municipal, Wilhem fut nommé *directeur-inspecteur général de l'enseignement du chant dans les écoles primaires de la ville de Paris*, et son traitement fut porté à 6,000 fr.

L'enseignement du chant fut alors confié, sous la direction de Wilhem, à MM. Porreaux, Lelyon, Foulon et Dreyfous, qui furent nommés, comme l'était M. Hubert depuis 1826, répétiteurs du chant dans les écoles de la ville.

Quelques semaines après, le 30 avril de la même année, Wilhem, auquel la Société pour la propagation de l'enseignement mutuel avait déjà décerné deux médailles, fut nommé chevalier de la Légion d'honneur.

De ce triomphe du fondateur date aussi, dit M. Simon, le triomphe de l'idée. Dans cette récompense glorieuse et nationale si légitimement accordée, dans cette étoile de l'honneur qui brille à la boutonnière du modeste Wilhem, il faut non-seulement voir l'attestation de l'importance du service rendu, mais encore la consécration publique et officielle de l'œuvre orphéonique à son berceau.

Wilhem qui avait, dès les premiers temps où fut institué le chant dans les écoles primaires, nourri la pensée de former une masse suffisante de chanteurs pour donner des séances chorales et publiques, commença de réunir, en 1831, des élèves de choix dans une salle de l'impasse Péquet, où il leur faisait chanter des chœurs sans accompagnement. Ces réunions avaient lieu tous les mois. On leur donna le nom d'Orphéon, et naturellement on donna celui d'orphéonistes aux chanteurs qui les composaient.

Le mot d'orphéon n'était pas nouveau dans le vocabulaire musical; il exprimait un instrument monté de cordes à boyaux que l'on faisait parler au moyen d'un clavier et d'une roue portant un archet. L'orphéon-instrument n'est plus aujourd'hui qu'un souvenir, et l'orphéon-institution, dont on ne saurait limiter l'essor, est, dès à présent, une des gloires artistiques de la France, et marque, comme nous le disions au début, une ère nouvelle de progrès intellectuel et de moralité publique.

C'est à l'Hôtel-de-Ville, dans l'ancienne salle Saint-Jean, en 1836, que l'orphéon donna sa première séance publique. La salle était comble et l'on comptait parmi les assistants des personnages éminents dans la politique, dans les sciences et dans les arts. L'effet produit fut immense, et tous les cœurs battirent d'étonnement et de plaisir devant cette grande manifestation artistique, qui était aussi, chacun le comprenait, une grande manifestation sociale.

Les vaillants chanteurs exécutèrent, sous la conduite de Wilhem, un chœur tiré de l'opéra de *Renaud*, par Sacchini, *la Marche d'Idoménée*, de Mozart, une leçon de solfége à quatre voix; enfin, l'*Andante* de l'ouverture du *Jeune Henri* avec la chasse de Tom-Jones.

L'impulsion était donnée, et l'orphéon, consolidé par cet immense succès, ne devait plus s'arrêter dans sa marche ascendante. En 1839, l'orphéon comptait 4,000 enfants et 1,200 adultes.

Que fallait-il pour donner à l'école populaire du chant choral une dernière et magnifique impulsion? Une seule chose, un ministre intelligent, qui décrétât l'enseignement universitaire de la musique et du chant dans toutes les écoles du pays. Ce ministre ne manqua pas à l'orphéon, et M. de Salvandy rendit ce décret, en conférant à Wilhem le titre de *délégué général de l'enseignement universitaire du chant en France.*

Cette noble récompense de tous ses travaux,

Wilhem n'en jouit pas longtemps, car l'honorable fondateur de l'orphéon mourut dans les bras de son fils, le 26 avril 1842, à six heures du soir. On rapporte que, peu d'heures avant de rendre le dernier soupir, cet homme, qui vivait de labeur comme tant de gens vivent d'oisiveté, s'occupait encore à composer, pour une prochaine séance de l'orphéon, la musique d'un hymne à la mémoire de Chérubini.

Ce fut un deuil universel que la perte de Wilhem, dont le caractère essentiellement honorable et les talents comme musicien rendaient le remplacement difficile. Aussi la place qu'il occupait resta-t-elle vacante. M. Hubert devint inspecteur de l'orphéon parisien. Par le fait, il remplit les fonctions de directeur. A la tête de l'orphéon, il sut donner aux classes de chant une salutaire direction, et de nouveaux progrès se manifestèrent bientôt.

Nous voyons se succéder rapidement les séances publiques des orphéonistes, dont le nombre grossissait chaque jour. Le 25 décembre 1842, jour de Noël, sept cents chanteurs, enfants et hommes, exécutèrent une messe solennelle à Notre-Dame. Les journaux furent unanimes à déclarer que jamais une plus imposante harmonie n'avait retenti sous la vaste basilique de l'immense cathédrale. De ce moment on comprit de quel secours immense pourrait être l'Orphéon dans les solennités religieuses et nationales. M. Jules Simon nous

apprend qu'en 1843 le personnel du chant de l'Orphéon de Paris se composait d'un délégué général pour l'inspection de l'enseignement, M. Hubert, et d'un certain nombre de répétiteurs ou professeurs qui, trois fois par semaine, donnaient une leçon d'une heure dans chaque école. Sur la liste de ces répétiteurs, tous, ou presque tous élèves de Wilhem, figurent les noms de quelques-uns des chefs de nos sociétés chorales. Voici les noms de ces répétiteurs : MM. Foulon, Dreyfous, Lelyon, Monturat, Richard, Forestier, Hottin, Lévy, Divis, Pouille, Blondeau, Guerrier, Machart frères, Pichaërt, Sergent, Mayer, Zimmermann, Peny, Lebeau, M^mes^ Tillemont et Touiller (M^lle^ Hubert). Dans les réunions générales des cinq divisions de l'Orphéon parisien, les parties de ténors et de basses étaient chantées par les orphéonistes adultes des cours gratuits du soir, tenus dans les écoles communales : à la Halle au draps par M. Foulon, à la rue du Bac par M. Potraux, à la place Saint-Antoine par M. Lelyon, à la rue d'Argenteuil par M. Monturat, à la rue Racine par M. Richard, à la maison Cochin par M. Divis, à la rue Grenier-sur-l'Eau par M. Pouille, à la rue des Vinaigriers par M. Forestier, à la rue de Fleurus par M. Pluot, à l'Association polytechnique par M. Lévy, et au Gymnase musical militaire par M. Hubert. En introduisant l'étude du chant dans le Gymnase musical militaire, M. le ministre avait recommandé la création de cours analogues dans tous les régi-

ments de l'armée. M. Hubert faisait même personnellement des cours de chant d'ensemble dans les régiments de la garnison de Paris. A cette époque, l'Orphéon parisien pouvait réunir plus de quinze cents hommes et plus de cinq mille enfants.

Ce chiffre, déjà très-respectable, devait bientôt se grossir dans une proportion considérable de tous les orphéonistes libres, c'est-à-dire de tous ceux qui ne suivraient pas l'enseignement universitaire. Ce furent d'abord parmi les classes laborieuses de Paris qu'on vit se former les premières sociétés chorales; puis, l'idée civilisatrice faisant du chemin, vint le tour des ouvriers de province; enfin des campagnards qui, eux aussi, après les durs travaux de la journée, ont voulu goûter les charmes bienfaisants de l'harmonie.

De 1848 à 1852, les sociétés chorales parisiennes et de la province se développèrent rapidement à côté de l'Orphéon de plus en plus prospère. C'est alors que le conseil municipal de la Seine et que la commission spéciale du chant voulant donner au chant populaire français toute l'impulsion dont il était susceptible, chercha parmi les compositeurs nationaux un remplaçant à Wilhem. M. Charles Gounod fut, en juillet 1852, nommé directeur général de l'Orphéon, et M. Hubert continua ses utiles travaux avec le titre de sous-directeur, titre qui, plus tard, a été changé en celui d'inspecteur. M. Gounod, plus fait, peut-

être, pour composer de belle musique à l'usage de l'Orphéon que pour en diriger activement les études, se fatigua bientôt de fonctions très-fatigantes et surtout très-absorbantes, et il donna sa démission.

Aujourd'hui, qu'on enseigne la musique et le chant dans toutes les écoles communales de la ville de Paris et dans les écoles dirigées par les frères et par les sœurs de la doctrine chrétienne, cet enseignement comprend deux grandes divisions, dirigées chacune par un directeur : M. François Bazin est directeur de l'une des ces divisions et M. Pasdeloup directeur de l'autre. Ces messieurs ont été nommés en remplacement de M. Charles Gounod; ils ont sous leur direction quarante-sept professeurs titulaires et dix professeurs suppléants. Ces derniers sont chargés de faire des cours de musique dans chacune des écoles, suivant les besoins. Les élèves reçoivent trois leçons par semaine. En plus, le soir, dans certaines écoles, il y a des cours spéciaux pour les adultes. Les élèves qui sont arrivés à un certain degré de connaissances musicales sont réunis deux fois par mois. Dans ces réunions, présidées par un directeur, on exerce les élèves à chanter en chœur. Il y a aussi, une fois par semaine, un cours spécial d'adultes, dirigé par MM. Bazin et Pasdeloup. Une commission de surveillance, sous la présidence de M. Victor Foucher, est chargée de surveiller l'ensemble de l'enseignement mu-

sical. Deux fois par an l'Orphéon de Paris se fait entendre dans deux grandes séances publiques, présidées par M. le préfet de la Seine. Le seul Orphéon réunit sous sa vaste bannière environ dix-huit mille orphéonistes. Enfin, l'enseignement se fait aujourd'hui d'après l'ouvrage récemment composé par M. Halévy, et qui a pour titre : *Cours de lecture musicale.*

Avant de nous entretenir des associations chorales sous l'heureuse et puissante direction de M. Delaporte, qui fut pour le chant choral français un missionnaire plein d'ardeur et de désintéressement, il faut nous arrêter un instant sur l'œuvre de M. Halévy, laquelle doit nécessairement exercer une influence sur l'avenir du chant populaire national.

Comme on le comprend aisément, l'apparition d'un livre d'enseignement destiné à remplacer la méthode Wilhem, — très-recommandable, sans doute, mais insuffisante et même défectueuse en quelques endroits, — devait faire et a fait une profonde sensation dans tout le monde musical. Il fallait, pour écrire ce livre et le faire accepter, le talent et le nom de M. Halévy. Cet illustre maître, qui a doté l'art dramatique d'un grand nombre de chefs-d'œuvre, est aussi, — ses rapports de l'Académie nous l'ont appris, — un élégant et savant écrivain. M. Halévy se trouvait donc dans toutes les conditions voulues pour concevoir et mettre au jour un ouvrage dont l'exécution exigeait

le double talent de musicien et d'écrivain. Aussi M. Alfred Blanche, présidant la distribution des prix au Conservatoire, a-t-il pu dire avec raison en s'adressant aux professeurs de cet établissement :

« Le Conservatoire, messieurs, a sa part dans vos travaux et dans vos succès du dehors ; votre renommée fait partie de son patrimoine, et quand un des premiers d'entre vous, M. Halévy, ne trouve pas indigne de sa haute position d'écrire, avec cette clarté et cette simplicité qui n'appartiennent qu'aux maîtres, une méthode élémentaire de solfége et de chant, nous ne sortons pas des faits qui vous touchent en lui adressant ici nos remercîments. »

C'est la commission de surveillance du chant qui, par une délibération en date du 5 novembre 1852, avait chargé M. Halévy du soin d'exposer et de démontrer les principes sur lesquels est fondée la notation musicale. « Ce travail, dit M. Halévy » dans la préface de son livre, commencé dès cette » époque, trop souvent interrompu, et que je » n'aurais peut-être pas entrepris si j'en avais » d'avance apprécié les difficultés, est aujourd'hui » terminé. » Cet aveu du maître est assurément la plus sûre garantie de l'excellence de son ouvrage, car il atteste tout le soin avec lequel il a été fait.

Nous ne nous étendrons pas ici sur tous les mérites de cette méthode. Cette analyse nous entraînerait trop loin, et aurait le tort de faire d'un inci-

cident, dans notre ouvrage, un point principal. Nous nous bornerons donc à dire de la méthode, ou plutôt de la grammaire de M. Halévy, qu'elle est claire, bien pensée et bien écrite, ce qui certes, n'est pas un mérite commun aux ouvrages didactiques sur la musique.

La première partie du travail des *Leçons de Lecture musicale*, fait connaître *la forme et le nom des signes employés dans la notation*; la deuxième traite de *l'intonation;* la troisième de *la mesure;* la quatrième enfin *la tonalité*. La cinquième partie, toute pratique renferme d'excellents exercices et de jolies leçons de solfége.

Cette division, parfaitement logique, a permis à l'auteur de toujours procéder du connu à l'inconnu, du simple au composé. M. Halévy ne se sert d'un mot technique que lorsqu'il en a expliqué le sens, et les principes s'inculquent ainsi tout doucement et sans fatigue dans l'esprit de l'écolier, surpris et enchanté de lui-même, et de ce qu'il croit être ses rares dispositions pour la musique.

Tel est l'effet d'une bonne méthode; elle rend l'étude agréable, parce qu'elle aplanit les difficultés de la science et abrége le temps du travail. Il faut de belles et solides qualités de l'esprit pour écrire et exposer les principes d'un enseignement quelconque; il faut surtout posséder à fond le sujet dont on expose la théorie, afin d'en pouvoir saisir tous les fils, et de prendre en tous points la ligne droite, en se plaçant, par la pensée, à

la place même de l'élève qu'on veut instruire.

Lorsqu'une méthode n'est pas la bonne, a dit Condillac, plus on la suit, plus on s'égare. » M. Halévy a tout simplifié, parce qu'il a tout vu, et la quatrième partie de son travail, qui en est la plus étendue, contient des aperçus nouveaux fort ingénieux sur la tonalité.

Pour faciliter les professeurs qui se serviront des *Leçons de Lecture musicale*, M. Halévy a adopté la forme d'une instruction du maître à l'élève; de cette façon le professeur n'a qu'à se borner à suivre la méthode qui parle pour lui. M. le rapporteur de la commission de surveillance de l'enseignement du chant, a fait le plus juste et le plus complet éloge du livre élémentaire de l'illustre auteur de *la Juive*, lorsqu'il a dit :

« Les propositions se succèdent et s'éclaircissent par leur enchaînement même. Elles se déduisent l'une par l'autre comme les conséquences d'un principe, et l'auteur a si nettement établi les rapports de parenté, de filiation qui existent entre les divers éléments de l'art musical, que son travail pourrait servir à en dresser la véritable généalogie. »

M. Halévy termine ses excellents préceptes par les conseils suivants : « Vous savez comment se lit la musique, c'est-à-dire comment elle se chante, car lire la musique c'est *chanter*, soit avec la voix, soit à l'aide d'un instrument, en faisant entendre tous les sons, représentés dans leurs conditions

variées d'intonation et de durée, avec l'expression convenable au caractère du morceau.

» Il faut qu'une pratique assidue vienne féconder la connaissance des règles. Il faut par des exercices fréquents, former l'œil qui doit saisir rapidement tous les signes de la notation ; la voix, qui traduit la pensée du compositeur ; l'oreille, qui guide la voix ; l'intelligence, qui dirige et anime l'ensemble des facultés musicales.

» Livrez-vous donc à la pratique de cet art, dont l'étude est un délassement et une récompense ; de cet art qui charme les loisirs, repose le corps de ses fatigues et l'esprit de ses labeurs, qui fait l'éclat des fêtes, et s'associe à toutes les solennités ; de cet art qui soutient l'ouvrier dans ses travaux, marche avec le soldat, et que Dieu semble nous avoir donné pour que toutes les voix, confondant leurs accents, lui portent les prières de la terre unies dans un rhythme harmonieux. »

« C'est très-bien ; mais que devient alors l'exclusion de toutes les voix de femmes dans les églises catholiques? Les voix de femmes, dit-on, ont un charme tel, qu'elles distraient de la prière les fidèles qui les écoutent. Je ne vois pas qu'une jolie voix de ténor ou de baryton soit moins charmante qu'une voix de soprano ou de contralto ; et si c'est l'effet naturellement sympathique des voix de femmes sur les hommes qu'on redoute, il me semble qu'il y aurait aussi à redouter le même effet naturellement sympathique des voix d'hommes

sur les femmes ; d'où il faudrait conclure logiquement, à l'exclusion de toutes les voix dans les églises.

Mais ne sortons pas de notre sujet; rentrons-y, sans plus tarder, pour suivre M. Eugène Delaporte dans les rudes campagnes musicales qu'il a entreprises pour le triomphe des orphéons de France.

M. Eugène Delaporte occupait, en 1847, la place d'organiste à la cathédrale de Sens et vivait modestement, mais honorablement du produit de cette place et des leçons qu'il donnait en ville, quand, obéissant soudain à une inspiration généreuse et hardie, il quitta sa position pour se donner la mission de continuer l'œuvre de Wilhem, en créant en province des sociétés chorales libres et en organisant des concours d'orphéon. C'était s'instituer l'apôtre d'une grande et féconde idée, mais c'était aussi se vouer à une vie sans repos, traversée par les plus dures épreuves. Qu'on se figure un jeune artiste plein d'ardeur et de foi, mais presque entièrement dépourvu de ce métal précieux qui n'est pas seulement le nerf de la guerre, qui est aussi le nerf de toutes les entreprises pacifiques, partant bravement son sac de voyage sur le dos, pour accomplir de ville en ville, de bourgade en bourgade sa mission artistique et former des régiments de chanteurs doublement unis sous la bannière de l'orphéon par l'harmonie des voix et l'harmonie des cœurs ! Certes il fallait du courage et le double enthousiasme du jeune homme et de l'artiste

pour marcher ainsi, inconnu, sans ressources matérielles, à la réalisation d'un semblable projet.

M. Delaporte seul, pourrait dire tout ce qu'il a eu pendant son apostolat artistique, de difficultés à vaincre, d'antipathies à combattre, de doutes à relever, de susceptibilités à ménager, d'amours-propres à concilier, de défaillances à ranimer, de sottises à écouter, d'humiliations à dévorer, de privations à endurer et de calomnies à subir. Mais qu'est-ce que tout cela quand le but qu'on s'est proposé est noble et généreux et qu'on atteint ce but! M. Delaporte a relaté lui-même quelques-uns des résultats qu'il a obtenus, et voici en quels termes il s'exprime:

« Lorsque je commençai à parcourir les départements, il existait à peine dix sociétés chorales sérieusement organisées. N'ayant encore de mon côté aucun grand résultat pratique à offrir aux ouvriers et aux artistes que je visitais, je parvins, avec des difficultés inouies, à réunir plusieurs groupes de chanteurs appartenant à de petites localités, dans deux festivals. Deux cents orphéonistes environ y prirent part. Ce nombre exigu me donna la preuve de l'insuffisance du mobile qui avait presque fait avorter cette démonstration. Il fallait de toute nécessité introduire dans l'étude du chant choral un élément plus fort au début que le chant choral même, dont les sociétés ne pouvaient comprendre encore la portée et l'attrait. Il fallait le levier de l'émulation, de l'amour-

propre, de la concurrence, pour réveiller, entraîner et mouler plus tard, à l'effigie d'une grande œuvre d'art, cette masse inerte mais féconde, ce monde d'indifférences, d'apathies, de routines, qui couvait dans son sein des éclairs de vie, des sources inépuisables d'intelligence et de générosité. C'est alors qu'après avoir, par la lutte et la persuasion, amené les artistes et les instituteurs primaires à créer des cours de chant dans leurs localités, les jeunes gens à suivre ces cours, les autorités municipales et préfectorales à les encourager et à les patronner, j'ai pu fonder les concours d'orphéons. Qu'on juge de leur utilité par leurs progrès !

» Le premier concours a eu lieu à Troyes en 1851 [1]. Il comptait neuf sociétés chorales, dont l'une était venue tout exprès de Belgique. Le deuxième a été ouvert à Melun ; le troisième à Villeneuve-sur-Yonne. Chaque concours suivant s'est fait remarquer par une nouvelle affluence d'orphéonistes et par leur discipline exemplaire. Aujourd'hui [2] j'ai déjà organisé vingt-deux concours, et pour y prendre part plusieurs sociétés chorales ont fait des voyages de cinquante et de cent lieues. J'ai obtenu des administrations de chemins de fer une réduction de trois quarts du prix

[1] C'est par une omission involontaire, sans doute, que M. Delaporte ne dit pas que ce premier concours a été organisé sous les auspices de l'Association des artistes musiciens.

[2] M. Delaporte écrivait ceci en juillet 1858.

sur leurs tarifs ordinaires pour chaque orphéoniste. A un ordre donné, des milliers de jeunes gens de toutes classes se sont rendus dans les villes désignées pour ces solennités. Nulle part on n'a eu à déplorer le moindre excès ; tout au contraire, on a pu constater un rapprochement vraiment fraternel entre des fractions opposées de la société ; à des rivalités haineuses a succédé un échange continuel de sympathies. Respect à la loi, aux autorités, à la morale publique, tel a été un des principaux et charmants caractères de ces grandes manifestations.

» Au concours de Melun, en 1857, le septième du département de Seine-et-Marne depuis l'introduction du chant d'ensemble dans les campagnes, j'ai pu réunir quatre-vingt-six sociétés chorales et instrumentales, formant à peu près un total de six mille jeunes gens, qui ont excité par leur bonne tenue et par leur progrès musical l'admiration de la foule accourue à ce concours et des autorités qui le présidaient. Dans le courant de cette même année 1857, deux autres concours, celui de Caen, comptant cinquante sociétés, celui de Dijon, cinquante-neuf, ont dignement couronné cette pacifique campagne. En 1858, les deux concours si importants de Meaux et d'Angoulême ont assez prouvé que l'Orphéon est une institution essentiellement artistique, moralisatrice et nationale... Pour ceux qui ferment les yeux sur ces résultats je professe la pitié la plus sincère : que la mau-

vaise foi leur soit légère! l'Orphéon marche à travers leurs négations. J'ose dire que, grâce à son action multiple, les liens de l'esprit de famille ont été resserrés, que la religion, que l'art, que la loi ont recruté dans les concours de nombreux et fidèles auxiliaires; que les cabarets, les mauvais lieux, les doctrines de désordre ont perdu une foule d'adeptes, et que toutes ces énergies, ces intelligences, ces aptitudes accaparées par des plaisirs grossiers, et ruinées jadis par la contagion du jeu et de la débauche, sont aujourd'hui reconquises pour le pays, pour la famille et la société. »

M. Delaporte ne s'est pas arrêté en si bon chemin. A l'exemple des festivals donnés en Allemagne, il est parvenu à organiser, avec M. Gounod, un festival en 1856, où trois mille chanteurs se firent entendre. Mais nos orphéonistes n'étaient pas encore mûrs pour de semblables concerts, et ce premier festival n'obtint qu'un succès d'encouragement.

Reprenant en mars 1859 son projet d'abord avorté, M. Delaporte a pu, avec le concours de l'Association des Sociétés chorales de la Seine, réunir dans le palais de l'Industrie sous le patronage de LL. MM. l'Empereur et l'Impératrice, six mille orphéonistes accourus de tous les points de la France pour prendre part à cette magnifique manifestation musicale.

On n'a pas oublié avec quel enthousiasme la population parisienne accourut à cette fête chorale

toute nouvelle pour les Français par ses proportions grandioses. Ce fut dans toute la presse des éloges adressés à l'Association des Sociétés chorales de Paris et à M. Delaporte. Les journaux religieux eux-mêmes, comprenant tout ce que l'avenir réserve dans un temps rapproché aux orphéonistes de notre pays, suivirent l'élan général, et M. Louis Hervé eut raison de dire : « Quel chrétien zélé n'est navré à l'audition de ces affreux nazillements, de ces psalmodies barbares qui déshonorent nos sublimes liturgies, non-seulement dans nos églises de village, mais dans nos villes, qui se piquent de marcher à la tête de la civilisation!... Bien mieux que le raisonnement, la prière publique, lorsque la voix de l'homme en fait rendre les harmonies, s'empare de l'âme et la ravit vers le ciel. C'est sous la forme du chant qu'elle veut que ses tressaillements de mère retentissent dans les âmes. Les joies et les douleurs, les souvenirs et les aspirations, les larmes mêmes qu'elle verse sur la dépouille des morts, c'est par le chant qu'elle les traduit pour y associer tous les cœurs et les fondre dans un même sentiment. »

On l'a dit souvent, rien n'encourage comme le succès. Encouragé par tous ses succès M. Delaporte conçut un jour, d'accord avec l'administration du Palais de cristal de Londres, le gigantesque projet de traverser la Manche à la tête de trois mille troubadours français, et, le 23 juin, la flotte

harmonieuse quitta la France pour l'Angleterre. Par un hasard des plus singuliers, cette date correspond à la date de la proposition faite par M. Gérando, de faire enseigner le chant dans les écoles primaires (23 juin 1819). Le jour où les premières bases de l'Orphéon furent posées en France est, on le voit, le jour anniversaire du splendide couronnement de cet édifice social.

Je n'ai pas ici à faire l'historique de ce voyage musical qui prit les proportions d'une véritable manifestation politique; je dirai seulement que nos compatriotes ont été reçus par le peuple anglais avec une cordialité sincère et les marques du plus vif enthousiasme. A la suite de quatre concerts donnés par nos ménestrels sous la direction de M. Delaporte et avec le concours de la musique des guides, conduite par M. Mohr, un banquet a été offert à la France chorale par un grand nombre d'habitants de Londres parmi lesquels on remarquait de hautes notabilités. Le président du banquet, sir Joseph Parton, membre du parlement anglais, a terminé son *speach* par les belles paroles suivantes :

« ... Le dernier toast à porter est celui de l'alliance de la France et de l'Angleterre. Tout homme sensé des deux pays, qui réfléchit un moment sur les immenses intérêts qui dépendent de la continuation de l'alliance des deux plus grandes nations du monde, acclamera ce *toast* avec une joie égale à celle avec laquelle il acclama son heu-

reuse inauguration. Puisse-t-elle être solide et perpétuelle! Prions avec ferveur de ne jamais connaître de rivalité que dans la science, les arts et le commerce. Tâchons, par ces luttes amicales, de stimuler et d'aiguillonner les talents et l'énergie dont nous sommes réciproquement dotés, et, tout en ne négligeant rien de ce qui peut nous donner, chacun selon son génie, un avantage dans cette voie paisible d'émulation, souhaitons que Dieu nous accorde la grâce de ne nous rencontrer jamais que dans des conditions comme celle-ci, pour échanger l'assurance de notre estime et de notre respect mutuels, et qu'il daigne si étroitement lier les deux nations qu'aucune intrigue ou différend fortuit ne puisse rompre ni même compromettre leur union. »

Au départ de Londres pour rentrer chez eux, nos orphéonistes se sont vu entourés d'une foule sympathique qui ne savait par quel moyen manifester ses sympathies. Comme généralement on ne pouvait pas se comprendre en se parlant, on s'embrassait, on se donnait force de poignées de mains et on échangeait des objets en signe de souvenir. Pour les rubans, insignes de nos troubadours, on a vu des femmes offrir leurs bijoux, leurs mouchoirs et jusqu'aux boucles de leurs cheveux. Profitant de l'occasion, la Société anglaise pour la propagation de la Bible, a fait aux orphéonistes français une ample distribution du livre sacré doré sur tranche. En un mot, le succès de cette visite d'outre-Man-

che a eu tous les heureux résultats qu'on pouvait en attendre, et la croix de la Légion d'honneur a été la récompense de M. Delaporte, le pacifique général en chef du pacifique bataillon descendu en Angleterre, non pour conquérir le sol britannique, mais pour conquérir le cœur de ses habitants.

Après cette campagne triomphale pourquoi M. Delaporte a-t-il donné sa démission de président des Sociétés chorales du département de la Seine? je l'ignore. Cette féconde association, fondée en 1855 et qui a eu pour premier président M. Laurent de Rillé, est aujourd'hui présidée par M. Delafontaine. Cet aimable artiste qui, si je ne me trompe, a obtenu un premier prix au Conservatoire de Paris en 1855, est un de nos plus zélés professeurs de l'Orphéon et le fondateur de la société dite *Choral de l'Odéon*. L'Association des sociétés chorales du département de la Seine ne pouvait faire, pour la présider, un meilleur choix sous tous les rapports. On doit à M. Delafontaine l'organisation du concours de Livry qui, en 1860, réunit soixante sociétés chorales. C'est par les soins de cet artiste qu'une grande messe chorale a été dite à Saint-Roch et que le produit de la quête en a été versé, une partie dans la caisse de l'Association des artistes musiciens, une autre partie dans la caisse de l'Association des Sociétés chorales pour le soulagement des nécessiteux de cette association. Enfin, il y a peu de mois, M. Delafontaine réunissait dans la salle du Cirque vingt et une so-

ciétés présentant un total de cinq cent quatre-vingts exécutants.

La France chorale compte à cette heure huit cents sociétés orphéoniques, — une armée de chanteurs! Les nombreux concours entre ces Sociétés ont mis en évidence les progrès de chacune. On peut les classer ainsi par rang de mérite. A Paris : *Les Enfants de Lutèce*, directeur M. Gaubert ; — *le Choral de l'Odéon*, directeur M. Delafontaine ; — *les Enfants de Paris*, longtemps dirigés par M. Philippe, le fondateur de cette Société, aujourd'hui conduite par M. Devin ; — *la Teutonia*, composée d'Allemands. En province : *les Crikmouils*, de Lille (cette Société est dissoute depuis un an) ; — les orphéonistes de Tourcoing ; — les orphéonistes d'Arras ; — *les Enfants de Gayant*, de Douai ; — *la Sainte-Cécile*, de Bordeaux ; — *la Clémence Isaure*, de Toulouse ; — *la Sainte-Cécile*, de Cherbourg. Le 3me *arrondissement de Lyon ; — la Société chorale d'Agen ; — la Société chorale de Mâcon ;* enfin l'Association des chanteurs alsaciens, qui comprend toute une zone et donne des festivals très-intéressants. La Suisse est représentée dans cette importante association.

Nous sommes heureux de citer aussi les noms des artistes et des amateurs qui, en province, ont le plus contribué au développement de l'idée orphéonique. C'est : à Lille, M. Lavainne, ex-directeur des *Crikmouils ;* à Strasbourg, M. Georges Kastner, membre de l'Institut, M. Louis Liébé, pré-

sident de la Société des chanteurs alsaciens, et M. Eberlin, directeur de *l'Harmonie de Strasbourg;* à Narbonne, M. Yven, ancien notaire, auteur de très-jolis quintettes pour voix d'hommes exécutés partout avec succès. M. Yven, malgré son grand âge (il a quatre-vingts ans) dirige actuellement avec une ardeur toute juvénile *la Sainte-Cécile* de Narbonne. Ce vénérable amateur est le doyen des orphéonistes français. — N'oublions pas M. Coural, directeur de l'Orphéon de la même ville. — Nous nommerons encore à Bordeaux M. Brochon, avocat, membre du conseil général de la Gironde, président de la Société philharmonique et de la Société chorale *la Sainte-Cécile.* M. Brochon, honoré par son caractère, ses talents d'avocat et ses connaissances étendues, est en outre un fort aimable homme, très-aimé de tous les artistes. — A Beauvais, M. Bouctard, directeur de *la Chorale Beauvaisienne*; — à Dôle, M. Nestor Ruffier, directeur des *Enfants du Jura*, propagateur ardent de l'Orphéon dans le Doubs, la côte-d'Or et le Jura; — à Lyon, M. Luigini, directeur de la Société du 3^{me} *arrondissement de Lyon*, et son fondateur M. Chapolard; — à Mâcon, M. Pellorce, conseiller de préfecture, président de *la Société chorale de Mâcon;* — à Cherbourg, M. José Barrière, directeur de *la Société Sainte-Cécile de Cherbourg;* — à Meaux, M. Torchet, directeur de l'Orphéon, inspecteur du département de Seine-et-Marne ; — à Douai, M. Dislere, directeur des *Enfants de Gayant;* à

Argenteuil, M. Lambert, instituteur, directeur de trois Orphéons.

J'en passe, des meilleurs, mais non pas pour rendre hommage à quelques-unes des villes de France qui ont donné l'impulsion en matière d'orphéon.

Lille a organisé deux concours.

Arras un concours.

Strasbourg et Colmar, trois festivals.

Valenciennes, un concours.

Dieppe, un concours.

Versailles, deux concours.

Toulouse, un concours.

Dans l'année 1860 nous avons vu les villes suivantes organiser chacune un concours : Montpellier, — Châlon-sur-Saône et Tonneins. En 1861, — ce sont : Beauvais, — Mâcon, — Metz, la Réole, — Vernon qui organisent aussi un concours chacune.

Certes devant un mouvement si rapide et si progressif, il est aisé de prévoir le moment où l'Orphéon de France, qui réunit en ce moment sous sa bannière 40,000 chanteurs, comprendra l'immense majorité des travailleurs de toutes les classes de la société. Quel imposant et sublime spectacle et quel triomphe pour la morale et la civilisation qu'un grand peuple comme le peuple français, vouant, après le labeur du jour, ses moments de loisir au culte de cet art adorable qui pénètre nos sens, et dont les accents partis du cœur rap-

prochent les cœurs dans la plus douce et la plus heureuse communion, la communion de concorde et d'amour! Jamais l'imagination d'un poëte ne rêva spectacle plus grandiose, et jamais aussi l'esprit réfléchi du philosophe, du moraliste, de l'homme politique, ne souhaita, pour l'amélioration des sentiments chez le peuple, un culte plus sympathique, plus efficace que la musique, noble religion du cœur, suaves et purs accents de l'âme, toujours exempte des souillures de l'hypocrisie.

Bientôt viendra le jour où l'ouvrier tiendra à honneur de faire constater sur son livret comme une preuve de moralité, sa qualité d'orphéoniste. Et en effet peut-on être un homme vicieux, un méchant homme lorsqu'on suit avec assiduité les bienfaisantes leçons de l'orphéon où l'harmonie des bons sentiments s'établit avec l'harmonie des voix? Tout se transforme, les lois, les mœurs, les habitudes, les institutions des peuples, et l'Orphéon commencé comme un simple amusement pourrait bien finir par devenir une forte et puissante institution sociale. On vit par le bien qu'on fait; or, depuis dix ans, les orphéonistes de France ont donné plus d'un million aux pauvres.

En face d'un semblable résultat, le gouvernement doit plus que de simples paroles d'encouragement, et que des patronages honorifiques aux phalanges orphéonistes qui forment en France un immense réseau de travailleurs, sensibles aux beautés de l'art, intelligents, sympathiques à tous,

voués à l'ordre, et dont le concours comme chanteurs dans les grandes solennités nationales serait, sous tous les rapports, extrêmement précieux. Que les bienfaits dont jouit l'Orphéon à Paris s'étendent aux sociétés chorales de toutes les villes des départements, et que ces sociétés, efficacement protégées par chaque conseil municipal, deviennent solidaires entre elles et obéissent à une direction unique, qui serait par cela même puissante et féconde.

Que l'Orphéon de Paris soit le tronc harmonieux de l'arbre salutaire dont les branches fleuries s'étendraient jusque dans les plus modestes communes; que l'art civilisateur par excellence soit encouragé partout, et que tous les citoyens puissent à la fois, dans un jour mémorable pour la patrie, élever la voix, et prendre ainsi part aux triomphes de tous qui sont les triomphes de chacun. Les municipalités pourraient-elles regretter les encouragements pécuniaires propres à favoriser la formation et le maintien de sociétés dont le but est si louable et dont les résultats seraient pour ainsi dire merveilleux? Nous ne le croyons pas, et nous sommes persuadé que, sous l'inspiration du gouvernement, ce résultat s'obtiendrait facilement, et qu'il aurait l'assentiment unanime. N'est-il pas d'intérêt local en même temps que d'intérêt général, de voir les mœurs s'épurer sous l'empire de ces sociétes chorales qui sont un charme pour tout le monde?

Certes, si les revenus d'une ville sont bien employés, c'est surtout quand ils servent à l'amélioration du moral des habitants tout en contribuant à leur plaisir.

Tel est le résultat qu'on obtiendrait partout au moyen des sociétés chorales sérieusement patronnées par les autorités locales.

Mais à ceux-là qui s'effrayeraient du léger sacrifice à faire pour asseoir en province, comme on l'a fait à Paris, l'Orphéon sur des bases solides, il ne serait pas difficile de prouver qu'en fin de compte ils n'y perdraient pas, au contraire. Les sociétés chorales bien organisées ont mille moyens, tout en prêtant gratuitement leur concours, d'être profitables aux localités où elles exercent leurs libres manifestations artistiques. La bannière orphéonique est partout un signal de fête, et les fêtes c'est pour les endroits où elles s'établissent, la vente assurée des produits locaux, l'impulsion donnée au commerce du détail, qui vit d'occasions. Partout, dans les villes comme dans les villages, les conseils municipaux croient agir sagement, et agissent sagement en effet, en allouant une somme relativement importante, destinée à créer des fêtes locales dans l'intérêt des habitants. Ces fêtes ne seraient-elles pas plus attrayantes quand, avec les jeux traditionnels et le feu d'artifice, l'orphéon de l'endroit, qui pourrait, au besoin, se renforcer des sociétés chorales voisines, annoncerait un concert gratuit ou une messe en

musique? Et ne serait-ce pas pour tous les orphéonistes un devoir et un véritable plaisir que de concourir ainsi par un talent acquis aux heures de loisir, à l'éclat de fêtes agréables autant qu'utiles? Si les sociétés chorales sans autres ressources que leurs ressources personnelles, sans autre appui que l'appui des sympathies générales, ont pu, en dix ans, donner un million aux pauvres, qu'on juge de ce qu'elles feraient avec le soutien moral et matériel des conseils municipaux.

C'est une grande question que cette question des orphéonistes, et qui mérite la sollicitude et le sérieux examen de tous les personnages influents du gouvernement.

Et voilà pourquoi, sans doute, M. le comte de Morny croyant la notation musicale par chiffres plus propre que la notation universellement en usage à favoriser dans les masses le développement du progrès de la musique, s'est généreusement constitué le président d'un comité pour le patronage de la méthode dite Galin-Paris-Chevé. Malheureusement la haute protection de M. le comte de Morny, au lieu de tourner à l'avantage des sociétés chorales, comme il en a le louable désir, serait, au contraire, de nature à leur porter un coup mortel, si l'enseignement qu'il patronne avec une foi si ardente, venait à triompher de l'enseignement usuel, en substituant le chiffre à la note, en ramenant (sinon comme diapason, du moins comme appellation), tous les modes majeurs à l'unique

mode d'*ut*. Les vices essentiels de la notation préconisée par M. Émile Chevé dans ses cours, peuvent échapper au simple amateur de musique; ils frapperont inévitablement les artistes qui ont fait de leur art une étude approfondie. Nous renvoyons les lecteurs pour l'examen critique de la méthode Galin-Paris-Chevé, à la brochure imprimée dernièrement et qui a pour titre : *Observations de quelques musiciens et de quelques amateurs de musique, sur la méthode de musique de M. le docteur Chevé* [1]. Cette brochure de quelques pages, intéressantes pour tous ceux qui s'occupent de musique, est la plus sévère comme la plus juste et la plus complète critique qu'on puisse faire d'un système de notation considéré, même par ses plus ardents partisans, comme infiniment plus difficile que le système ordinaire pour les instruments solinotes, et comme impossible pour tous ceux qui donnent plusieurs notes à la fois. Se représente-t-on une grande partition, orchestre et chœur, notée d'après la méthode Galin-Paris Chevé? Un pareil tableau de

[1] Cette brochure est signée par MM. Auber (de l'Institut); Carafa (de l'Institut); Clapisson (de l'Institut); Ermel; Victor Foucher, *Président;* Casimir Gide; Charles Gounod; F. Halévy (de l'Institut); Jomard (de l'Institut,); général Mellinet; Meyerbeer (de l'Institut; Édouard Monnais; Niedermeyer; Édouard Rodrigues, *Vice-Président;* Ambroise Thomas (de l'Institut ; Varcollier, membres de la Commission de surveillance de l'enseignement du chant dans les écoles communales de Paris. — H. Berlioz (de l'Institut); Diestch (chef d'orchestre de l'Opéra); Georges Kastner (de l'Institut); J. d'Ortigue (directeur rédacteur en chef de *la Maîtrise*); Verdi (corr. de l'Institut). — Bazin et Pasdeloup, directeurs de l'orphéon de Paris.

chiffres, de petits points et de petites barres ne serait pas fait pour des yeux humains, et si nous n'avions eu que la notation musicale d'après le système patronné par M. le comte de Morny, la musique n'existerait pas.

La notation, d'après la méthode Galin-Paris-Chevé, ne peut donc pas, et n'a pas la prétention, du reste, de remplacer la notation usuelle, M. Chevé lui-même ne la considère pas comme un but, mais comme un simple moyen d'arriver plus facilement à la véritable notation, à la notation universelle, à la notation sur la portée.

Mais la lecture de la musique sur la portée est-elle donc si difficile pour les orphéonistes, en général, qu'il faille, pour apprendre à la lire, apprendre d'abord à lire la musique chiffrée? Quarante mille chanteurs, Français et plusieurs centaines de mille chanteurs étrangers, Allemands, Italiens, Russes, Anglais, Espagnols, Portugais, Américains, en un mot, tous les chanteurs du monde sont là pour prouver le contraire. Si du moins la méthode préparatoire patronnée par M. le comte de Morny n'avait d'autre inconvénient que d'être inutile au peuple qu'on veut rendre musicien, il n'y aurait que demi-mal; mais, nous l'avons dit, sa vulgarisation serait fatale au progrès de la musique, et c'est à ce titre qu'il est du devoir de tous les musiciens indépendants d'en signaler les inconvénients sérieux.

Je comprends parfaitement que la méthode écrite

par M. Chevé ait pu séduire un certain nombre de personnes. Il y a là d'excellents exercices pour l'intonation et surtout pour la mesure; des définitions claires, logiquement présentées, et une confiance illimitée dans la supériorité absolue des moyens employés, qui séduit l'esprit et communique l'enthousiasme. Cet enthousiasme éclate lorsqu'on assiste au cours oral de M. Chevé, dont la parole est facile et persuasive, le visage gracieux et noble, et qu'on voit, après quelques leçons de l'habile professeur, des résultats supérieurs en apparence, je le reconnais, à ceux qu'on aurait pu obtenir par les moyens ordinaires.

Mais les moyens ordinaires conduisent au but final, qui est de lire la musique pour quelque instrument qu'elle soit faite; les moyens ordinaires développent graduellement chez l'élève l'intelligence et le sentiment de l'art, précisément parce qu'ils obligent l'élève à vaincre les difficultés que M. Chevé supprime. Les moyens les plus expéditifs ne sont pas toujours les meilleurs, surtout dans les arts, et les résultats obtenus sont loin souvent de prouver l'excellence des moyens. Au moyen d'un diaphanographe, on dessine sans maître, en huit jours, des yeux, des bouches et des oreilles, plus vite et mieux qu'on ne le fait en six mois de leçons par la méthode ordinaire. Les gens du monde pourront être séduits par de semblables résultats et exalteront le diaphanographe comme un immense progrès; les peintres, les critiques spéciaux

le rejetteront toujours comme une méthode dangereuse, insuffisante, barbare, en ce qu'elle est contraire au développement de l'intelligence de l'art, en ce qu'elle transforme le dessinateur en une véritable machine.

La notation en chiffres présente, à l'égard de la musique, beaucoup des inconvénients du diaphanographe appliqué au dessin. Demandez à l'inventeur du diaphanographe ce qu'il pense de son moyen : il vous répondra, comme M. Chevé pour sa méthode, que son instrument facilite les résultats, abrége le temps et conduit heureusement au maniement du crayon libre. M. Lard et M. Chevé sont tous les deux dans l'erreur, et ils ne pensent ainsi l'un et l'autre que parce que l'un et l'autre ils n'ont sur le dessin et la musique que des notions incomplètes. Un musicien voudra-t-il jamais donner son approbation à une méthode dont la notation, au lieu de servir l'oreille par les yeux dans l'enchaînement des modulations, ainsi que cela existe avec la notation universellement en usage, masque au contraire à l'oreille l'enchaînement des modulations, au point que l'élève voit, écrit et doit appeler toujours *ut* les différentes toniques qu'il entend être *ré* bémol, ou *ré* naturel, ou *mi* bémol ou *mi* naturel, ou *fa*, ou *fa* dièze, ou *sol*, ou toute autre note? Ce n'est point simplifier les moyens que d'en trouver de semblables ; c'est étouffer l'intelligence de l'élève, c'est faire de la diaphanographie en musique.

Un musicien voudra-t-il encore donner son approbation à un système qui semble n'avoir été imaginé que pour noter de la musique sans modulations et en mode majeur? En effet, les chiffres 1 jusqu'à 7 qui indiquent logiquement par leur nature même les notes de la gamme majeure au point de vue du degré tonal, ces chiffres perdent leur propre signification lorsqu'il s'agit d'une gamme mineure, laquelle se note ainsi : 6, 7, 1, 2, 3, 4, 5. C'est le numéro 6 qui est la tonique, et c'est le numéro 5 qui marque la sensible!!! Et encore quels chiffres emploiera-t-on pour noter une suite d'accords de septième diminuée, cette espèce d'accord, essentiellement transitoire, que les théoriciens, il est vrai, ont classé parmi les accords appartenant au mode mineur, mais qui, en réalité, dans la pratique, n'indique le plus souvent aucune tonalité arrêtée et joue dans l'harmonie un rôle analogue à ces astres errants qui traversent les différents systèmes de l'univers sans appartenir à aucun d'eux? Enfin, par quel labyrinthe inextricable de *soudures* ne faudrait-il pas passer pour exécuter les modulations enharmoniques si claires, si faciles au moyen des notes et de la portée!...

Je m'arrête, car ce n'est point une réfutation complète du système Galin-Paris-Chevé que j'ai voulu entreprendre. J'en parle ici pour ne point laisser de lacune dans ce travail sur l'état actuel de la musique en France, voilà tout.

Je ne crois point au triomphe définitif de la notation en chiffres, pas plus comme but que comme moyen. Il est certaines difficultés qui sont inhérentes à l'esprit même de la science ou de l'art qu'on veut apprendre, et qu'il faut savoir vaincre et attaquer de front. Tout en rendant justice aux persévérants efforts de M. Émile Chevé, et à son talent de démonstrateur, je ne puis que déplorer avec l'immense majorité des musiciens, l'erreur dans laquelle il est tombé, et qu'il soutient avec un talent digne d'une meilleure cause.

Pour revenir aux sociétés chorales de France, j'ajouterai en terminant qu'elles ont pour principal organe un journal, *l'Orphéon*, fondé il y a près de sept ans. Ce journal, très-utile aux orphéonistes, a eu pour principaux collaborateurs MM. Jules Simon, Vaudin, Camille de Vos, L. Bezozzi, Charles Colligny, Elwart, professeur au Conservatoire.

L'orphéon qui a ses historiens et ses poëtes, vient d'avoir aussi son romancier. Sous le titre d'*Olivier l'orphéoniste*, M. Laurent de Rillé à qui l'orphéon doit tant et de si jolis chœurs, a publié dernièrement à la librairie Hachette, un petit volume conçu dans une excellente pensée, facilement écrit et souvent écrit avec esprit. C'est l'histoire, un peu trop romanesque peut-être, d'un jeune forgeron, nommé Olivier qui, d'abord paresseux et adonné à la boisson, élève subitement son intelligence et purifie son cœur par le culte de la musique, en se faisant orphéoniste.

Après avoir été victime d'un complot tramé par le vigneron Chauveau, le sabotier Baillif, le grand Bodin, le petit Crochard et Renou, son rival en amour; après avoir été mis à la porte de chez M^lle^ Mariette par le père de cette dernière, un beau soir qu'Olivier, *vent dessus*, *vent dedans*, était venu la demander en mariage, notre héros quitte précipitamment Francueil, son pays natal, et va se réfugier à Loches, chez maître Ballu, son parrain, forgeron comme lui.

En arrivant chez son parrain, Olivier se couche; il est en proie à une fièvre brûlante; il fait de vilains rêves, mais il en fait aussi de jolis. Il rêve qu'il a quitté la terre, où hélas! il n'y a pas plus de fleurs sans épines que de Mariette sans Renou, et qu'il est au ciel, où les séraphins glorifient le Seigneur en chantant des chœurs d'une suavité sans égale. Olivier fait part de ce beau rêve à son parrain.

« C'est singulier, reprend Olivier en prêtant une oreille attentive, je ne dors plus et j'entends encore cette musique divine des séraphins, qui rafraîchit mon âme et me jette dans l'extase!

— Ça! la musique divine des séraphins,! dit maître Ballu, en donnant une poussée amicale à son neveu, tu veux rire. C'est tout bonnement l'Orphéon de Loches qui chante à bouche fermée... un joli effet de voix dont il ne faut pas abuser. »

Olivier n'avait jamais entendu de musique d'ensemble; il voulut appartenir à l'Orphéon. Un musicien d'un rare mérite, Muller, organiste de la

cathédrale et fondateur de l'Orphéon de Loches, lui enseigna le solfége, et bientot il prit place, sous l'harmonieuse bannière, à côté d'Oscar Pilou, qu'Olivier retrouvera chanteur de chansonnettes dans un café-concert de la capitale. Ah! c'est qu'il est ambitieux, Pilou, et qu'il rêve la gloire.

Olivier ne perd pas son temps ; il forge par nécessité, s'instruit par goût et par devoir, et chante par inclination. Il possède une remarquable voix de ténor, et, grâce aux leçons de Muller, il acquiert bientôt un véritable talent d'artiste. Olivier serait le forgeron le plus heureux des quatre parties du globe sans le souvenir de Mariette, qu'il regrette toujours vivement. La reverra-t-il jamais ? Oui, trois fois : la première pour la défendre contre un chien enragé qui veut la mordre ; la seconde pour la délivrer d'un séducteur enragé qui l'obsède; la troisième fois enfin, pour se marier avec elle, car il l'aime toujours comme un enragé.

Mais n'anticipons pas.

Olivier, en luttant contre le chien enragé, a été mordu à la jambe. La forge, heureusement, n'est pas loin de l'endroit où il a été blessé ; il prend une barre de fer rougie à blanc et se cautérise la plaie ; après quoi il songe à quitter Loches, car il a vu Mariette au bras de Renou, et il a perdu toute espérance. M. Lefèvre, un riche propriétaire d'usine, l'engage en qualité de chef d'atelier.

Je ne vous raconterai point l'histoire de ce personnage, qui est tout un roman dans ce roman, dont la forme, en plusieurs endroits, accuse l'inexpérience de son auteur, compositeur par nature, littérateur par fantaisie. Qu'il suffise au lecteur de savoir que M. Lefèvre s'est élevé par son travail, de simple ouvrier à la dignité de patron, et qu'il a épousé, pour son malheur, la fille du comte de Montcarmé, une jeune personne romanesque, aussi belle qu'excellente écuyère, que forte nageuse, que grande dépensière, que mauvaise ménagère, que disposée à aimer tous les hommes, excepté le sien.

On voit parfois de ces ravissantes créatures dans le monde ; elles sont généralement blondes et peignent à l'aquarelle.

Naturellement Amélie (c'est le prénom de Mme Lefèvre), devient éperdûment amoureuse du forgeron Olivier, qui, du reste, s'est façonné aux manières du monde.

Pour se distraire de sa vive passion, Amélie nage plus que jamais, monte à cheval comme une écuyère de l'Hippodrome, peint, chante, joue du piano et finit par établir une correspondance amoureuse avec un de ses cousins, un cœur de lièvre sous la peau d'un lion de boulevard, et qui a nom Paul Derosny.

Amélie écrit ainsi, sans autre but que de se distraire, un volume de lettres plus passionnées les unes que les autres et dans lesquelles l'amour, la

natation, l'équitation, la peinture et la musique sont exaltés comme le bonheur suprême ici-bas.

Paul Derosny, qui n'est pas plus délicat que brave, et qui trouve sa cousine charmante, la menace un beau soir, après une déclaration d'amour repoussée avec humiliation, de publier sa correspondance, si elle ne cède à ses coupables désirs. Mme Lefèvre, dont le cœur est sain, si l'esprit est malade, s'indigne et demande la restitution immédiate de ses lettres.

— Soit, dit le faquin, vous les aurez si vous venez, belle cousine, les réclamer chez moi, demain à dix heures du matin.

Le hasard qui joue trop souvent un rôle important dans le livre de M. Laurent de Rillé, le hasard fait qu'Olivier, caché dans un buisson, entend cette conversation ; il jure d'arracher des mains de l'insolent et du traître cette fâcheuse correspondance. La conduite d'Olivier est dictée par deux sentiments : la reconnaissance qu'il a pour M. Lefèvre, et l'amour qu'il nourrit en secret pour Amélie.

— Pour Amélie ! me direz-vous ; et Mariette?

— Il aime aussi Mariette, mais moins, parce qu'elle est absente.

— Peste ! voilà un orphéoniste doué d'un cœur bien tendre et bien abondant.

— Que voulez-vous ! les orphéonistes sont tous comme ça.

Donc, Olivier se rend le lendemain, à la pre-

mière heure, chez le gandin ; il frappe à la porte, un domestique à moitié endormi vient ouvrir.

— M. Desrony ? demande Olivier.

Le domestique se gratte l'oreille.

— Dites-moi votre nom, d'abord, et j'irai demander à monsieur s'il est sorti.

— C'est inutile, M. Desrony est chez lui, je le sais.

— Alors, c'est différent, mais je ne crois pas que monsieur vous reçoive, parce qu'il attend quelqu'un ce matin..., une dame.

— C'est moi. »

Et le groom, toujours endormi, laisse passer Olivier, qui se trouve aussitôt en présence de Paul Desrony.

« Je viens, lui dit Olivier avec le plus grand calme, vous demander les lettres de M^me^ Lefèvre. Je sais où sont ces lettres. Dans le cas où vous ne voudriez pas me les donner, je vous étranglerais et je les prendrais ensuite. »

Paul Desrony n'est pas long à se décider ; il donne les lettres à Olivier, et va même le reconduire jusqu'à la porte, en véritable gentleman. Malheureusement M^me^ Lefèvre, qui a décidément la manie d'écrire à tort et à travers, a écrit une dernière lettre à son cousin, dans laquelle, pour le vexer, sans doute, elle lui fait l'aveu de son amour pour Olivier.

Un domestique apporte en cet instant cette lettre.

Les lièvres eux-mêmes se mettent parfois en co-

lère. Paul Desrony se précipite sur une panoplie formée d'armes du moyen âge, saisit une longue flamberge qu'il met au vent pendant qu'Olivier, sans perdre une seconde, s'arme d'une épée de cour ayant appartenu à un infant d'Espagne. Desrony avait dix ans de salle, mais il était poltron ; Olivier n'avait jamais tenu une épée, mais il était brave et il aimait deux femmes, ce qui le rendait deux fois plus brave. Ils se blessèrent tous deux, mais Olivier resta maître du champ de bataille et revint chez Mme Lefèvre muni des toutes les lettres si inconsidérément écrites par cette blonde ardente.

Le séjour d'Olivier chez Mme Lefèvre devenant désormais très-dangereux pour tous trois, le brave et honnête forgeron prit un beau soir la route de Paris.

Là Olivier, après avoir philosophiquement refusé d'entrer à l'Opéra comme premier ténor, rencontra, comme nous l'avons dit, Mariette, qu'un séducteur poursuivait de ses obsessions ; il apprend qu'elle n'est pas mariée. Vite, son cœur d'orphéoniste, très-tendre mais très-inconstant, fait volte-face ; il se prend à oublier l'aristocratique Amélie pour aimer de nouveau, et avec plus de vivacité que jamais, la rustique Mariette. Mais il n'ose exprimer son amour.

« Veux-tu, lui dit Oscar Pilou, le chanteur de chansonnettes, l'ex-acteur de Bobino et de plusieurs autres théâtres royaux, que je parle à Ma-

riette pour toi? En prose ou en vers, ça m'est égal; j'emprunterai le langage du tendre Racine :

« Fidèle confident du beau feu de mon maître,
» Souffrez que je l'explique aux yeux qui l'ont fait naître. »

— Ah! mon ami, interrompit Olivier, si je pouvais être sûr des véritables sentiments de Mariette!

— Laisse-moi donc tranquille avec tes incertitudes; je te dis qu'elle t'adore. Je connais le cœur humain; j'ai joué le répertoire de M. Clairville. »

Pilou et Clairville avaient raison; Mariette aimait Olivier et le mariage les unit tous deux. Aujourd'hui ils vivent heureux à Francueil, berceau de leurs amours, comme on eût dit au temps du poëte Delille. Mais le plus étonnant de l'affaire, c'est qu'Olivier a fondé un Orphéon dans cette ville, et qu'il conduit aujourd'hui à la baguette ses anciens ennemis devenus ses harmonieux amis, le vigneron Chauveau, le sabotier Baillif, le grand Bodin, le petit Crochard et Renou lui-même. L'Orphéon et le temps, qui sont deux grands maîtres, ont chassé de tous les cœurs la jalousie et les mesquines passions pour y loger la concorde.

Ainsi se trouve réalisée cette parole célèbre du maître de musique de M. Jourdain : « Si tous les » hommes apprenaient la musique, ne serait-ce » pas le moyen de s'accorder ensemble et de voir » dans le monde la paix universelle? » Cette pro-

position sortie de la bouche d'un personnage comique, est tout simplement une grande vérité dont la réalisation est plus prochaine, peut-être, que ne le croient même les plus zélés propagateurs de l'Orphéon. Par le bien moral que cette institution toute récente répand chaque jour en France dans toutes les classes de la société, on peut juger des bienfaits qu'elle apportera dans l'avenir.

Olivier l'orphéoniste n'est pas certainement un roman irréprochable, mais il est néanmoins d'une lecture fort agréable, et il renferme sur les mœurs toutes particulières et toutes nouvelles des orphéonistes français, des détails très-piquants. Nous voudrions pouvoir citer quelques passages du livre de M. Laurent de Rillé, mais ces citations nous entraîneraient trop loin. Toutefois nous détacherons d'une galerie de portraits peints d'après nature et qui comprend les membres du jury qu'on voit figurer dans la plupart des concours d'Orphéon, cette figure originale, facilement reconnaissable :

« Celui qui vient d'entrer est un maître auquel » nous devons une méthode d'harmonie devenue » classique, de belles messes, des symphonies, » des chœurs, des quatuors, des oratorios. On cite » de lui des naïvetés amusantes et beaucoup de » mots spirituels. Au concours de Dijon, il a galamment porté un toast aux dames d'Angoulême.

» Dans une autre ville, il assistait à un banquet » que présidait un haut fonctionnaire ; une dépêche arrive, le président du banquet se voit forcé

» de quitter la table, s'excuse et promet de reve-
» nir. Vite notre maestro se lève, le verre à la
» main, et dit d'une voix claire et ferme : « Mes-
» sieurs, je bois *au bon départ* de M. le Prési-
» dent. »

» Et tout le monde de rire, le président comme
» tout le monde. »

Nous devions bien cette analyse au premier roman inspiré par l'idée orphéonique. Le livre de M. Laurent de Rillé a trouvé de nombreux lecteurs et son succès n'est point épuisé. Si les forgerons comme Olivier sont rares, et si nous ne sommes plus au temps où la musique accomplissait des miracles, les artisans dont la vie s'est épurée par le noble exercice de la musique sont nombreux, et tout ce qui peut inspirer du goût et du respect pour les sociétés orphéoniques doit être accueilli avec sympathie, non-seulement par les musiciens, mais aussi par les moralistes, par les hommes politiques et par tous ceux qui veulent sincèrement le progrès et la paix de l'humanité par l'élévation de l'esprit et des sentiments.

« Les cœurs sont bien près de s'entendre,
» Quand les voix ont fraternisé. »

J'engage les gens du monde et les ouvriers à lire *Olivier l'Orphéoniste*.

IV.

Les Pianistes.

Les pianistes forment aujourd'hui, non-seulement en France, mais partout à l'étranger, le gros bataillon de l'armée instrumentale.

Le croirait-on? Paris, seul, compte vingt mille professeurs de piano ! !!

Vingt mille professeurs de piano dans une seule ville, cela paraît fabuleux, et pourtant rien n'est plus exact. On a pu s'assurer de ce fait par le recensement qui a pour objet, comme on sait, de relever le nombre des habitants et de constater leur position sociale.

Il est vrai que ces vingt mille professeurs de piano ne roulent pas tous sur des cachets à vingt-cinq francs, et que, parmi eux, il en est d'assez modestes pour taxer leur enseignement à raison d'une tasse de café au lait par leçon.

Nous verrons cela avec beaucoup d'autres curio-

sités constituant ce qu'on pourrait appeler les *Mystères du piano ;* mais il nous faut procéder par ordre en commençant par le commencement.

On peut diviser le monde des pianistes en huit grandes catégories.

Savoir :

Le virtuose qui compose,
Le virtuose qui ne compose pas,
Le pianiste *sans doigts*,
L'accompagnateur,
Le professeur qui exécute,
Le professeur qui n'exécute pas,
Le pianiste pour soirées dansantes,
L'amateur.

LE PIANISTE VIRTUOSE QUI COMPOSE.

Le pianiste virtuose qui compose — j'entends celui dont les ouvrages ont une véritable valeur musicale, et non celui qui barbouille d'insignifiants arrangements — est devenu, de nos jours, d'une extrême rareté.

Aux grands pianistes compositeurs tels que Clementi, Cramer, Field, Hummel, Moscheles, Kalkbrenner, Chopin, etc., a succédé un certain nombre de pianistes prestidigitateurs qui, par impuissance ou par système, ont peu à peu déserté les routes du beau, en musique, pour se jeter comme des âmes damnées dans les chemins escarpés et stériles du tour de force. C'est, entre

eux, à qui jouera le plus vite et le plus fort ; car le but à atteindre pour ces pianistes dévoyés, ce n'est point de charmer leur auditoire, mais de l'étonner. Et le plus étonnant des pianistes de cette école serait bien certainement celui qui ne chercherait pas à étonner, mais simplement à plaire.

Parmi les virtuoses compositeurs dont le nom est inséparable de l'histoire du piano, et qui ont su conserver intactes les saines traditions de l'art de jouer le piano et de composer pour cet instrument, il faut placer Henri Herz.

Le nom de Henri Herz, en effet, marque une des périodes les plus brillantes de l'école du piano. Il reste comme l'expression la plus gracieuse et la plus délicate de cet art, à côté des grands maîtres du genre. Comme exécutant, il est impossible de toucher de plus près à la perfection ; et pour certaines parties du mécanisme, telles que les traits élégants et les gammes rapides, Henri Herz est inimitable. Son jeu est d'une netteté désespérante pour les pianistes en général, d'une grâce parfaite, d'un fini irréprochable. Toujours guidé par le goût le plus pur, il ne s'abandonne point à ces sauts périlleux où le pianiste en délire se débat sur le clavier de l'instrument, comme on assure que le diable se débat dans un bénitier, quand il a la maladresse de s'y laisser choir.

Herz, chose rare, ne joue ni trop vite ni trop fort, et il observe la mesure et la valeur des notes. D'un autre côté, personne, assurément, ne chante

mieux sur l'instrument, avec une expression plus juste et une plus belle qualité de sons. Si je ne craignais de paraître invraisemblable, je dirais que Henri Herz a fait, depuis quelques années, des progrès sensibles. Il possède aujourd'hui la force et l'ampleur, en opposition avec le charme, la légèreté et la netteté qu'il a toujours eus. Les personnes qui n'ont pas entendu ce grand artiste récemment ne peuvent avoir de son talent d'exécutant qu'une idée incomplète.

Comme compositeur spécial pour son instrument, Henri Herz n'est pas moins remarquable, et ses productions si charmantes, si ingénieuses, si pures sous le rapport de l'harmonie, de l'enchaînement des modulations et de la forme mélodique, resteront, nous en avons la plus ferme conviction, des modèles destinés à devenir classiques.

La vogue dont la plupart des morceaux de Herz ont joui pendant longtemps, et dont quelques-uns de ces airs variés jouissent encore, non-seulement en France, mais dans le monde entier, et jusqu'en Cochinchine, est un fait peut-être unique dans les annales du piano.

On faisait littéralement queue à la porte de l'éditeur qui mettait en vente une nouvelle composition de Henri Herz, pour être des premiers à l'avoir, à l'essayer, à la jouer dans les salons; et, durant plusieurs semaines, c'était le grand événement dont le monde musical s'entretenait un peu partout. En trois jours, quinze cents exemplaires

un premier tirage) étaient ainsi enlevés à la pointe de la curiosité publique, et il ne fallait pas un mois à l'heureux éditeur de l'heureux auteur pour rentrer dans les deux ou trois mille francs que coûtait d'ordinaire un manuscrit de Herz. Il est certaines compositions de ce maître dont l'exploitation a rapporté une fortune. On a vendu, en France seulement, près de deux cent mille exemplaires du célèbre morceau sur la *Violette*, de Carafa, et les variations sur la *Dernière Pensée*, de Weber, et sur la *Cenerentola*, de Rossini, constituent, aux éditeurs de ces ouvrages, des rentes aussi sûres que des rentes sur l'État.

Henri Herz est un des très-rares pianistes qui sachent faire un concerto et une sonate.

Celle qu'il vient de composer sous ce titre : *Grande sonate de concert, dédiée à M. D.-F.-E. Auber*, mérite une attention toute particulière. Jamais peut-être Henri Herz n'a mis plus de talent au service d'idées plus fraîches et plus mélodiques que dans cette œuvre véritablement magistrale.

Quelle somme de travail cela représente ! Sans compter le travail qu'il a fallu pour faire de Henri Herz le virtuose que vous savez, et sans compter le temps laborieusement employé aux leçons stériles données à des amateurs incapables, et que chaque musicien vivant de son art est forcé de donner dans ce bas monde, où tout semble combiné pour que l'agrément de l'un soit le désagrément de l'autre.

Mais, bah ! ces réflexions ne viennent pas au vulgaire, qui continue de traiter les artistes d'aimables paresseux, et se représente Rossini dormant tout le jour au soleil, quand il ne mange pas du macaroni au fromage. Or, ce paresseux a composé jusqu'à trois opéras par an ! (et quels opéras !) et il déteste le fromage, qu'il ne peut même pas sentir.

La grande sonate de Henri Herz, doublement grande par sa valeur artistique et par sa dimension, ne renferme pas moins de quarante et une pages. Elle est divisée en trois parties, un *allegro con spirito*, un *adagio assai* et un finale *allegro molto*. Un *scherzo* n'eût certainement pas mal fait pour reposer l'esprit par un badinage musical qui, sous les doigts de Henri Herz, n'eût pu être qu'une piquante conversation sonore, rehaussée par une harmonie intéressante et pittoresque ; mais ce maître, qui ne veut pas la mort du pianiste, a jugé que l'exécutant avait assez à dépenser de force musculaire, de sentiment et de volonté pour jouer convenablement les trois parties de sa sonate, et le scherzo est resté dans son imagination à l'état latent, comme disent les physiciens, mais prêt à prendre forme quand l'occasion se présentera.

Le premier mouvement de cette sonate a de la noblesse et de l'allure. Ici le mérite de l'idée s'allie au mérite du développement, et on ne saurait *remuer des notes*, pour employer une expression

du métier, avec plus de bonheur et une habileté plus consommée. Les simples amateurs écouteront cette première partie de la sonate de Herz avec le plaisir qu'on éprouve à entendre de la musique claire, gracieuse, toujours élevée et conduite suivant les lois de la logique ; les musiciens de profession s'y intéresseront surtout par la science des développements, la richesse et la grandeur de la forme, la pureté des lignes harmoniques et la mise en œuvre de certaines marches d'accords connues, il est vrai, mais rehaussées par des dessins charmants pour l'instrument et heureusement trouvés au point de vue musical pur. Les huit premières mesures de début, d'un beau caractère, et qui précèdent le chant principal, sont très-habilement mises en œuvre dans le courant du morceau. Écrites d'abord en *mi* bémol, elles reparaissent brillamment accompagnées en *mi* naturel majeur, après une imitation à la quarte d'un dessin syncopé, exécuté alternativement par la main gauche et par la main droite. A partir de ce passage et jusqu'au second motif *in tempo*, en *mi* bémol, l'intérêt s'accroît encore par la façon dont les huit premières mesures que nous avons citées plus haut se mêlent au motif principal. C'est une *stretta* écrite de main de maître, et qui prouve que Henri Herz pourrait, s'il le voulait, réussir dans la symphonie.

Quatorze pages ont été déjà entendues : il est temps de clore cette première partie, taillée en pleine harmonie ; c'est l'affaire de deux pages en-

core, dont la dernière, fougueuse et brillante, éclate comme un cri de triomphe après une bataille gagnée.

Un adagio d'un caractère simple et expressif pouvait seul contraster heureusement avec ce premier morceau.

Le tact et le goût, qui sont les qualités essentielles du talent de Henri Herz, ne lui ont pas fait défaut dans cette circonstance, et nous avons un adagio à souhait, du moins quant au caractère et à l'expression du motif principal.

Par une fantaisie assez originale de l'auteur, le chant de cet adagio, écrit en *ré* bémol, est précédé de quatre mesures en *ut* dièse mineur. Une modulation enharmonique très-simple du *sol* dièse dominante d'*ut* dièse en *la* bémol dominante de *ré* bémol, conduit l'oreille dans la tonalité nouvelle et la prépare à mieux goûter les douces impressions du chant rendues plus vives par ce court et habile prélude.

Toutefois, il m'a semblé que ce motif, de huit mesures en tout, et que l'auteur répète, après une cadence rompue entraînant un épisode de quatre mesures, est trop tôt et trop complétement abandonné après une nouvelle cadence rompue pour donner lieu à un autre motif entièrement dissemblable. C'est un peu de la marqueterie, et l'on a d'autant plus le droit de se montrer sévère sur cet *adagio*, que l'*allegro* qui le précède est un chef-d'œuvre de déduction musicale dans lequel la

variété des effets ne se produit jamais au détriment de l'unité de pensée.

Somme toute, ce second morceau est très-agréable à entendre; mais il est loin, à mon avis, de valoir le premier.

A son tour, celui-ci se trouve surpassé par le finale, non comme forme, cela serait impossible, mais comme fond, comme pensée première.

En entendant ce début d'un motif noble et vigoureux, qui se prête à merveille à toutes les décompositions harmoniques, et rappelle la première manière de Beethoven, on pénètre par la pensée dans le temple de l'art, et l'esprit se recueille. On sent qu'il va naître une belle chose de cette mélodie féconde, qui porte en elle le germe de tous les développements symphoniques. L'attente n'est pas trompée, et Henri Herz, grandi par sa propre pensée, se surpasse en quelque sorte, pour se maintenir constamment à l'égal de lui-même.

Thème comme noblesse oblige : celui-ci commandait jusqu'au style fugué, dont l'auteur a su se servir dans une juste mesure. La seule chose que nous ayons à reprendre dans cette esquisse de fugue, où le motif et la réponse ne sont exposés que quatre fois, séparés par de courts épisodes, c'est une imitation à deux parties par mouvement contraire si connue, qu'elle est devenue une sorte de lieu commun à l'usage des élèves d'harmonie. Fort heureusement cela ne dure que quelques mesures, et le maître reprend son empire jus-

qu'au moment où les derniers accords se font entendre.

Je connais les concertos de Herz, qui resteront comme des modèles de grâce et de pureté. Dans mon opinion, la sonate que je viens de parcourir des yeux n'a pas moins de mérite que les concertos, et peut-être l'emporte-t-elle sur ces œuvres de longue haleine par la vigueur du ton. Dans tous les cas, c'est un ouvrage des plus remarquables, et qui consoliderait la réputation de son auteur, si cette réputation, justement acquise depuis longtemps déjà, pouvait avoir besoin d'être consolidée.

En voilà bien long, peut-être, sur cette œuvre de Herz. Et pourtant nous aurons à revenir sur ce maître quand, dans la suite de ce travail, nous parlerons des professeurs qui ont le plus activement et le plus heureusement contribué à propager l'art de jouer le piano dans notre pays.

En tête des pianistes français, l'opinion publique a, depuis longtemps, placé notre excellent ami Émile Prudent; c'est justice. Prudent, qui serait un grand pianiste partout à l'étranger, possède au suprême degré les qualités qui constituent en toute chose le génie de notre nation. Par cette raison, il a conquis ce beau titre de pianiste français.

Prudent est un pianiste philosophe de l'école éclectique, ce qui ne veut point signifier qu'il soit incapable de créer un système, ce qui signifie, au

contraire, qu'il s'en est créé un ; car, comme l'a fort bien dit M. Cousin, l'éclectisme suppose un système déjà formé, qu'il enrichit et qu'il éclaire encore. A la fois vif et patient, ardent à l'étude comme tout artiste doit être quand il veut percer la foule des médiocrités ; ambitieux, mais point vaniteux ; ordonné dans sa vie privée, passionné pour son instrument, doué par la nature d'une main souple et nerveuse, telle qu'il la faut pour vaincre les difficultés mécaniques de l'exécution, et, par dessus tout, doué d'une âme poétique et tendre, accessible à toutes les belles manifestations de l'art ; d'une imagination brillante, d'un esprit d'observation rare, alimenté par de fortifiantes lectures ; enfin d'un caractère à la fois timide et résolu, ombrageux et confiant, Émile Prudent possède amplement tout ce qui distingue les natures d'élite ; tout, y compris certains défauts si souvent inhérents à certaines qualités, lesquels, pour donner raison au dicton populaire, apparaissent comme le revers de la médaille.

On devine, en écoutant Prudent jouer de son instrument, qu'une tête bien organisée conduit ses doigts devenus, pour ainsi dire, intelligents et sensibles à l'égal de l'esprit et du cœur de l'artiste. Dans son exécution, on sent à chaque note l'effet puissant de la réflexion ; et jamais le pianiste qui nous occupe ne s'écarte des lois imposées par le goût. Il sait émouvoir ses auditeurs naturellement, sans se donner des airs d'inspiré,

avec les seules ressources de l'art, décemment, noblement. Ce n'est point lui qui aurait imaginé, comme certain grand pianiste allemand, aussi admirable exécutant que puffiste habile, de payer des femmes à raison de vingt-cinq francs par concert, pour faire semblant de s'évanouir d'aise au milieu d'une fantaisie prise d'un mouvement si rapide qu'il eût été humainement impossible de la terminer. Le pianiste quittait précipitamment son piano pour voler au secours de la pauvre évanouie, et tout le monde de croire dans la salle que, sans cet incident regrettable, le prodigieux pianiste finissait d'accomplir le plus grand des miracles.

Une fois, c'était à Paris, dans une salle de concert qui n'existe plus aujourd'hui, une des femmes payées pour s'évanouir *manqua sa rentrée*, et s'endormit profondément; le pianiste jouait le concerto de Weber. Comptant sur l'évanouissement de cette femme pour interrompre le finale de ce morceau, il l'avait pris dans un mouvement impossible. Que devenir dans ce cas embarrassant? barboter comme un vulgaire pianiste, ou faire semblant de manquer de mémoire? non; il joua tout simplement le rôle que devait remplir l'*évanouisseuse* (pardon de ce néologisme commandé par la circonstance) et s'évanouit lui-même. On s'empressa autour du pianiste, doublement phénoménal par son exécution foudroyante et sa frêle et sensible organisation; on l'emporta dans le foyer; les hommes applaudirent à tout rompre, les fem-

mes agitèrent leurs mouchoirs pour manifester leur enthousiasme, et l'évanouisseuse, en se réveillant, s'évanouit peut-être réellement de désespoir de n'avoir pas fait semblant de s'évanouir. Un artiste français se trouverait déshonoré d'user de semblables moyens pour contribuer à se faire une réputation, un Italien aussi. Il faut être Allemand pour mettre au service d'un talent de premier ordre — que dis-je ! d'un talent hors ligne — les ressources d'un Mangin.

Je reviens à Prudent.

Si, comme exécutant, il s'est depuis longtemps placé en tête de l'école française du piano, comme compositeur il a depuis longtemps aussi atteint le but suprême offert à l'ambition de tout artiste : la popularité et l'estime des gens de savoir et de goût. Les ouvrages de Prudent sont le résultat de l'éclectisme dont nous parlions plus haut. Ils résument avec un rare bonheur tous les progrès accomplis dans le mécanisme, depuis que l'art du facteur a permis au pianiste de chanter sur son instrument. A ce point de vue, les compositions de Prudent ont exercé la plus heureuse influence parmi nous et peuvent être considérées comme une des causes de la supériorité des pianistes français, en général, sur les pianistes étrangers. Car cette supériorité existe bien réellement, et ne saurait être contestée. Autrefois elle appartenait à l'Allemagne, elle nous appartient aujourd'hui, et Vienne, sous ce rapport, a pris rang, non-seulement après

Paris, mais aussi après Londres, où les bons pianistes abondent. Les compositions de Prudent, assez nombreuses déjà et très-variées par leur caractère, présentent toujours à côté de ce que l'on pourrait appeler la virtuosité, c'est-à-dire à côté du trait le plus propre à faire briller l'instrumentiste, un chant mélodique de nature à révéler les qualités purement musicales de l'artiste. Il faut autant de doigt, suivant l'expression consacrée, que de sentiment pour interpréter les ouvrages de Prudent et les rendre tels qu'il les a conçus et tels qu'il les joue lui-même. Avec les œuvres de ce pianiste-compositeur, l'amateur ou le jeune artiste ne peut craindre de pervertir son goût et de contracter des vices d'exécution. Ce que Prudent écrit pour le piano, c'est à la fois de la musique et du piano.

En cela, les morceaux de ce maître diffèrent de la grande majorité des fantaisies qui se publient un peu partout chaque jour, et qui ne sont ni de la musique ni du piano.

Dans ces œuvres pour piano et orchestre, telles que le *Concerto-Symphonie*, *les Bois*, *la Danse des Fées*, etc., Prudent ne s'est point montré au-dessous de la tâche difficile qu'il a entreprise. Son orchestre est sobre, coloré intéressant et très-habilement mis en œuvre pour faire ressortir la partie de piano.

En général, la musique de Prudent est sobre de modulations, et ce n'est pas à ce pianiste-composi-

teur qu'on pourrait faire le reproche qui s'applique à tant d'autres pianistes-compositeurs d'abuser des accords dissonants qui ne sont ni préparés ni résolus.

Depuis quelque temps surtout on remarque, dans les productions spéciales pour cet instrument, la plus coupable négligence touchant les lois fondamentales de la préparation et de la résolution des dissonances. Sous prétexte d'écrire d'une manière pittoresque et nouvelle, quelques virtuoses sautent à pieds joints, ou plutôt à mains jointes, sur les règles fondamentales même de la syntaxe musicale. Leurs ouvrages fourmillent d'incorrections que rien ne saurait justifier. A force d'entendre de pareilles monstruosités, ils s'y accoutument, et ne se trouvent nullement choqués d'une harmonie inqualifiable et condamnable à tous égards.

Sur le piano, disent-ils, pour implorer le bénéfice des circonstances atténuantes, ce n'est pas comme à l'orchestre, où la préparation et la résolution des dissonances est obligatoire ; cette inobservance des règles de l'harmonie, très-choquante dans la symphonie, passe le plus souvent inaperçue au piano, dont toutes les notes ont le même timbre.

Il y a du vrai dans cette observation. Toutefois, dans les ouvrages composés pour le piano, par les grands maîtres, les lois de l'harmonie sont respectées, et cette correction de style ne gâte assurément rien.

Émile Prudent vient de publier, sous le titre d'*Études Lieder*, le premier livre d'une série d'études qui doivent former en tout six cahiers. Nous avons sous les yeux, au moment où nous écrivons ces lignes, la première série de ces charmantes inspirations. Nous allons incidentellement et rapidement les passer en revue, si vous le permettez, chers lecteurs.

Chacune de ces études porte un nom caractéristique.

La première, intitulée *Heureuse Jeunesse*, est écrite en *la* bémol et à six-huit. Sa fraîche et suave mélodie, colorée et savamment soutenue par une harmonie pittoresque mais toujours châtiée, et pour ainsi dire chaste, évoque, en effet, autant que la musique peut le faire, les souvenirs d'une heureuse et innocente jeunesse. Une douce mélancolie enveloppe, comme d'une atmosphère de regrets, cette délicate inspiration pour l'exécution de laquelle il faut moins de mécanisme que de sentiment.

L'âme encore tout attendrie par le chant de l'*Heureuse Jeunesse*, vous tournez le feuillet et vous avez les *Chers regrets*, qui peut-être ne sont encore que des souvenirs de jeunesse. Elle a tant de charmes, la jeunesse, et nous la regrettons tant quand nous la voyons s'éloigner de nous! Cette deuxième étude ne le cède en rien à la première. Le chant qui pointe au-dessus des accords brisés que se partagent les deux mains est tendre, mélodique et pur. C'est de la musique intime qu'il faut

écouter en petit comité pour ne pas être trop éloigné du pianiste et ne perdre aucune note, j'allais dire aucun mot de ce poëme sonore.

La troisième étude est un chapitre de roman. Voyez plutôt le titre : *la Fuite!*

Où va-t-il donc ainsi ce couple mystérieux et troublé? Il fuit les yeux indiscrets, les propos jaloux, il fuit le monde... comme si le monde ne fuyait pas avec lui, apportant partout son contingent de regards indiscrets et de propos jaloux. Mais ont-ils bien le temps, ces amoureux passionnés, de faire ces tristes réflexions, absorbés qu'ils sont dans leur mutuelle contemplation?... Laissons-les fuir, mon Dieu! puisqu'ils sont heureux dans la fuite... Ils reviendront bientôt : les moments de bonheur sont si courts!

Écoutez! Au cliquetis des armes se mêle le galop des chevaux; partout le mouvement, le désordre. Qu'est-ce donc? c'est *la Mêlée*. Rassurez-vous pourtant; vous n'entendrez dans cette mêlée aucun de ces accords monstrueusement dissonants qui crachent aux oreilles une mitraille sonore, et que certains compositeurs de l'école nouvelle allemande ont pris en si grande vénération depuis qu'ils ont trouvé Mozart enfantin et Beethoven rococo. *La Mêlée* de Prudent est une mêlée harmonieuse, dans laquelle la matière musicale brute ne remplace jamais la pensée poétique : c'est du dessin, ce n'est point du diorama. Ajoutons que, en outre de son mérite musical, cette étude offre

pour les doigts un excellent exercice par ses dessins semés de doubles notes, dans lesquels le doigté se trouve souvent contrarié.

Le Rêve est une mélodie vaporeuse quoique parfaitement carrée et d'une très-grande clarté. La gracieuse monotonie qui règne dans ce morceau est augmentée par le dessin uniforme des accompagnements et par la pédale de basse, *mi* bémol, qu'on entend dans toute la première moitié de l'étude. *Le Rêve* sera toujours écouté avec plaisir par les personnes qui préfèrent la douceur à la force. Cette étude offre d'ailleurs un contraste heureux avec celle qui suit, et qui a pour titre : *La Marche des Compagnons.*

Cette marche constituera, j'en suis sûr, la grande *attraction* de ce cahier, pour me servir d'une expression anglaise. Cela est pompeux, fier, bienvenu, gracieux à la fois et enlevant. On peut, sans se piquer d'être un devin, prophétiser le succès de cette belle page de musique dans les concerts et dans les salons, où elle sera certainement beaucoup et longtemps jouée par tous les pianistes, d'autant plus qu'elle est d'une difficulté très-abordable pour le commun des exécutants.

Quant à moi, je me propose, si Prudent n'y voit aucun inconvénient, de transformer *la Marche des Compagnons* en un chœur pour voix d'hommes, sans accompagnement, à l'usage des orphéons. Une mélodie si heureusement trouvée ne doit pas profiter exclusivement aux pianistes, et j'ai l'assurance

que *la Marche des Compagnons* ne perdra rien à devenir *la Marche des Orphéons*.

A côté d'Émile Prudent, que personne, je pense, ne me blâmera d'avoir mis en tête de nos pianistes-virtuoses-compositeurs, la liste des pianistes-virtuoses français auxquels on doit d'excellentes compositions pour leur instrument serait longue et dépasserait le cadre que nous nous sommes proposé de remplir. Tout le monde connaît et tout le monde estime grandement les œuvres d'Alkan, de Goria, de Louis Lacombe, de Stamati, de Ravina, de Quidant, de Paul Bernard, de Mathias, de Bertini, etc. ; sans compter les ouvrages non moins méritants composés pour le piano par quelques pianistes plus particulièrement voués au professorat, et dont il sera fait mention en son lieu et place ; sans compter enfin les œuvres nombreuses de bon nombre de pianistes virtuoses, étrangers de naissance, mais naturalisés Français par le talent, l'éducation et un séjour plus ou moins constant dans notre pays. Pourrions-nous nier l'heureuse influence apportée dans l'art de jouer du piano en France par les compositions de virtuoses tels que Thalberg, Gottschalk, Schulhoff, Kruger, Ascher, Roshenhain, Jaell et tant d'autres encore ? Ces artistes éminents aiment Paris, qui les aime et les traite en enfants gâtés. On paie leur talent plus cher ailleurs peut-être, je n'en sais rien ; mais nulle part ailleurs on ne sait aussi bien apprécier leur mérite, et on n'a plus d'estime, plus d'attentions

délicates pour leur personne. Dans les salons parisiens le piano est un trône où le virtuose est contemplé, admiré, choyé par une cour sincère qui le flatte de bon cœur et l'applaudit en conscience. J'ai entendu dire à Chopin qu'il n'aurait pas pu vivre ailleurs qu'à Paris. Que fût-il donc devenu, ce cher poëte, si la nécessité l'eût contraint à se faire entendre dans certains salons aristocratiques de Londres où les artistes, quelle que soit leur renommée, quel que soit leur talent, fussent-ils un autre Beethoven, sont parqués comme des lépreux dans un endroit désigné, d'où ils ne doivent sortir que sur l'ordre du chef de la maison et pour venir se faire entendre au milieu de la conversation générale de l'impertinente assemblée? Certes, il n'eût pu le supporter, et s'il faut s'étonner de quelque chose, c'est qu'il se trouve des artistes supérieurs disposés à être traités de la sorte par des gens dont le plus grand mérite, souvent dont le seul mérite est de porter un noble nom et de posséder une grande fortune. A Paris, on est plus délicat, on sait mieux ce que valent les artistes, ce qu'il faut de rares qualités naturelles, de persévérants efforts, de travail opiniâtre, de noble passion pour arriver dans les arts à posséder un mérite supérieur, et, comme on aime véritablement les arts, on aime aussi les artistes et on les traite en amis. Cela ne suffirait-il pas à expliquer la préférence que donnent à Paris les virtuoses étrangers, l'émulation qui en résulte pour tous,

et, par suite, la supériorité de notre école de piano sur les écoles de toutes les autres nations?

Mais je ne veux pas me laisser entraîner à des considérations trop étendues, et j'ai hâte de passer du pianiste-virtuose qui compose au pianiste-virtuose qui ne compose pas, pour arriver successivement à toutes les autres catégories de pianistes dont nous avons donné plus haut la nomenclature.

LE PIANISTE-VIRTUOSE QUI NE COMPOSE PAS.

Dans la rigoureuse acception du mot, il n'est peut-être pas un seul virtuose pianiste qui ne compose pas.

Ne fût-ce qu'une polka, tous les pianistes ont produit quelque chose.

Mais cela, pour un musicien, ne s'appelle pas composer, et tel virtuose qui a mis son nom au bas de cent morceaux différents reste néanmoins classé parmi les exécutants qui ne composent pas, c'est-à-dire parmi les pianistes qui ne sont pas véritablement doués du génie musical.

Cette catégorie de virtuoses, à coup sûr fort méritants, bien qu'ils viennent naturellement après les virtuoses compositeurs, est assez nombreuse en France et tend à s'augmenter tous les jours.

Le dirai-je? J'ai pour les pianistes qui ne composent pas une sympathie très-vive, partagée du reste par la majorité des musiciens. Sentant que

la nature leur a refusé le don créateur, ils se livrent franchement, doigts et âme, au service non d'un compositeur, non d'une école, mais de tous les compositeurs appartenant à toutes les écoles et dont les œuvres méritent d'être entendues. Sans les pianistes de cette catégorie, les ouvrages des maîtres mourraient pour ainsi dire avec eux; car les pianistes-compositeurs sont trop absorbés dans leur individualité pour songer d'ordinaire à exécuter autre chose que leur propre musique.

L'étude des ouvrages de toutes les écoles rend le pianiste, simplement exécutant, plus propre que le pianiste compositeur, à comprendre et à apprécier les beautés de l'art, et son cœur bien servi par ses doigts, est toujours préparé à recevoir les diverses impressions du sentiment musical et à les traduire. Quant à moi, si je prétendais à l'honneur de faire exécuter en public quelqu'une de mes productions pour le piano, c'est à Planté, à Ritter, à Alphonse Duvernoy ou à madame Pleyel que je demanderais la faveur de les jouer, bien persuadé qu'ils s'acquitteraient mieux que le plus grand des virtuoses compositeurs, de cette tâche plus ou moins ingrate.

Les pianistes qui ne composent pas ou qui composent peu pour leur instrument, comme les éminents artistes que je viens de citer, sont dans leur rôle en jouant la musique de tout le monde ; le pianiste qui compose pour son instrument sort de son rôle en jouant les productions spéciales pour

piano de qui que ce soit. C'est un sacrifice qu'il fait, en se diminuant de moitié à ses propres yeux. Et telle est sa position dans ce cas, qu'il souffrirait nécessairement comme compositeur des succès qu'il obtiendrait comme pianiste, en faisant entendre une musique rivale de la sienne. S'il n'obtenait pas de succès, il triompherait indirectement comme compositeur, mais il échouerait comme pianiste ; et, quoi qu'il puisse arriver, il laisserait dans l'arène un lambeau de son amour-propre blessé.

On le voit, le rôle du virtuose-compositeur est un rôle essentiellement personnel, et il est de toute impossibilité qu'il en soit autrement.

Voilà pourquoi, tout en reconnaissant la supériorité du virtuose qui compose sur le virtuose qui ne compose pas, j'ai pour ce dernier une vive sympathie mêlée d'une sincère admiration.

C'est à cette vaillante phalange d'exécutants modestes, mais très-méritants et très-estimés, que nous devons en France, depuis quelques années, la vulgarisation des œuvres, pour piano, de tous les grands maîtres classiques. Doués en général d'un bon sentiment et servis par un bon mécanisme qui leur rend possible l'exécution de tous les ouvrages, ils puisent à pleines mains dans cet immense trésor d'inspirations léguées à l'admiration de la postérité par Haydn, Beethoven, Mozart, Hummel, Bach, etc., sans dédaigner pour cela les ouvrages plus modernes de Thalberg, de Chopin, de Moscheles, de Kalkbrenner et de cent au-

tres pianistes compositeurs qui, certes, ont bien aussi leur mérite.

Et avec quel charme, quelle intelligence, quel goût et quel savoir profond nos virtuoses français interprètent la musique de tous ces auteurs célèbres, depuis celui dont le principal mérite consiste dans une simplicité touchante, comme, par exemple, Mozart, jusqu'à ceux qui cherchent l'effet musical dans les complications les plus sévères, les plus hardies ou les plus capricieuses, comme Thalberg et Chopin !

C'est à Paris qu'il faut venir pour entendre tout ce qu'il y a de charme, tout ce qu'il y a de chantant dans le piano, malgré la défectuosité constitutionnelle de cet instrument, sur lequel, comme on sait, les sons soutenus et liés sont matériellement impossibles.

Ailleurs on tape plus ou moins du piano, à Paris seulement on en joue.

Écoutez avec soin nos virtuoses, et dites-moi s'il est possible de mieux se pénétrer du sentiment des auteurs dont ils se font les interprètes, et aussi s'il est possible de mieux régler l'ensemble de l'exécution d'un ouvrage, ce qui est le grand art de l'exécutant. Point de ces emportements de mauvais goût, de ces sonorités stridentes qui n'appartiennent pas aux nuances de la musique, et sont comme les cris de douleur de l'instrument ; point de ces *ralentendo* exagérés, de ces *pianissimo* ridicules qui deviennent nuls pour l'oreille et n'agis-

sent que sur les yeux des *auditeurs spectateurs*, occupés exclusivement à suivre les mouvements de coude du pianiste et à contempler ses jeux de physionomie : ceci est du charlatanisme, et nos virtuoses sont des musiciens qui se respectent e veulent être respectés.

Distingués par leur tenue au piano, ils apportent dans leur exécution la distinction de leur personne, et ne s'écartent jamais des lois d'un goût sévère. Au risque de plaire un peu moins aux vulgaires auditeurs, ils cherchent à satisfaire complétement les gens dont l'opinion fait autorité, et n'exagèrent rien, ni les mouvements, ni la sonorité ni l'expression. Ce sont véritablement des modèles d'une école qui, nous l'avons déjà dit, est aujourd'hui justement considérée en Europe comme la première du genre.

Parlerai-je, dans ce chapitre, sur les pianistes virtuoses, des jeunes enfants qu'une sollicitude mal entendue de leurs parents pousse à devenir des petits phénomènes en musique, lesquels sont plus propres à inspirer de la pitié que du plaisir? J'avoue n'avoir pas le courage de m'entretenir longuement de ces intésessants martyrs de la double croche, dont la figure pâle et amaigrie, l'air souffreteux et triste, attestent trop éloquemment du régime hors nature auquel on les soumet. Pauvres chers enfants! à un âge où ils auraient le plus besoin de courir les champs, de respirer le grand air, de jouer et de rire, on les tient enfermés dans

une chambre, assis au piano, l'oreille et l'esprit tendus sur la musique, dont les effets inévitables sur ces frêles natures, déjà si éprouvées par la croissance et par le manque d'exercice, sont inévitablement de développer en elles, outre mesure, le système nerveux aux dépens du système musculeux et du système sanguin, c'est-à-dire de compromettre à tout jamais leur santé.

Je veux croire que les père et mère des malheureux petits prodiges ignorent le mal qu'ils font à leurs enfants, mais il faut les plaindre alors, car leur tendresse les égare, et ils s'exposent à d'irréparables malheurs. Il faut être né trois fois robuste pour supporter le régime auquel on soumet les enfants dont on veut faire des phénomènes en musique.

J'ai entendu raconter à Herz, qui débuta fort jeune dans le monde musical, par quelle série d'exercices, je pourrais dire d'affreux supplices, il passa pour arriver à posséder le talent de serre chaude dont son père se montrait si fier pour son fils. Dès l'âge de trois ans et demi, le père de Henri Herz, qui avait arrêté dans ses plans que son fils serait un prodige, fit fabriquer pour le pauvre enfant un petit piano de la hauteur d'une chaise et d'une étendue d'environ quatre octaves. Henri s'asseyait sur un tabouret ; son père en faisait autant, et tous d'eux *s'amusaient*, pendant plusieurs heures par jour, à qui remuerait les doigts le mieux et le plus vite sur les touches étroites du

clavier de l'instrument joujou. Quand l'enfant grandit on lui donna un piano plus grand, toujours proportionné à sa taille. A six ans il fut admis à l'honneur de jouer sur un piano de *grandeur naturelle*, et son père lui fit présent d'une paire de bottes à revers jaunes.

— Tu le vois, lui dit-il, je te considère désormais comme un homme, et je te traite comme tel. Tâche de te montrer digne de mes bontés en usant peu tes bottes et beaucoup le clavier de ton piano.

A huit ans, le père de Henri Herz lui donna une nouvelle preuve de sa considération en lui achetant une montre en argent qu'il suspendit au-dessus de l'instrument. Cette montre avait pour objet de marquer les heures de travail de l'enfant, condamné, outre les études du jour, à faire des exercices et des gammes depuis huit heures du soir jusqu'à onze heures. A onze heures une domestique se présentait. Elle tenait dans ses mains un appareil singulier de l'invention du père de Henri Herz. Cet appareil se composait d'une poulie fixée au plafond, et sur laquelle roulait une longue corde dont l'extrémité soutenait une planchette d'une longueur d'environ un demi-mètre. A chaque extrémité de la planchette étaient attachés deux bouts de ficelle retenant deux anneaux. Le petit prodige passait le médium et l'annulaire de ses mains dans ces anneaux, et la domestique mettait l'appareil en mouvement en faisant courir la corde sur la poulie. Par ce moyen les deux doigts

les plus rétifs de la main se trouvaient soulevés, et il fallait, pour les ramener au niveau du clavier, un effort de l'enfant très-propre, suivant M. Herz père, à favoriser l'indépendance du troisième et du quatrième doigt.

Quand la montre d'argent marquait minuit, c'est-à-dire après une heure de cette étrange gymnastique, les travaux de la journée étaient terminés, et chacun allait se coucher.

Brisé par la fatigue et mort de sommeil, le pauvre enfant s'endormait, à peine au lit. Mais à six heures du matin le père, qui couchait dans la chambre à côté de celle de son fils, frappait au mur en lui criant :

— Allons, Henri, il est six heures, mon ami, vite au piano !

Et le jeune martyr se levait en trébuchant de sommeil, trempait son visage dans l'eau froide pour achever de se réveiller, et ramait la galère, autrement dit, se mettait à l'étude.

Je n'exagère rien. Mais si Henri Herz a pu supporter cette existence, et s'il a largement profité de ce système d'éducation musicale, il a fallu pour cela qu'il fût aussi bien doué au physique qu'au moral ; car à la place de Henri tout autre enfant eût succombé à la tâche ou fût devenu idiot.

En général, j'en conviens, les petits prodiges coûtent moins d'efforts à établir, et les exemples de férocité musicale tels que celui que nous venons de citer sont heureusement peu communs.

Mais toujours il faut, pour qu'un enfant prenne rang parmi les virtuoses, outre des dispositions naturelles rares, un travail opiniâtre dont le résultat inévitable est un état d'énervement préjudiciable au corps et à l'esprit de l'enfant.

Combien je préfère aux triomphes, toujours tempérés par de pénibles réflexions, des petits virtuoses, les amusants triomphes du *pianiste sans doigts !* Certes, ce n'est pas sur celui-là qu'on pourrait s'apitoyer, car il n'est que trop évident pour tout le monde que jamais sa santé ne s'est altérée à acquérir du mécanisme sur son instrument.

Mais pour bien juger du mérite tout particulier des pianistes de cette catégorie, assez nombreux depuis quelque temps à Paris, il faut pénétrer chez eux, dans leur salon, et les voir *en représentation*, au milieu des invités accourus pour s'abandonner aux charmes de leur exécution absente.

C'est ce que nous allons faire, si, après avoir déposé avec moi au vestiaire votre canne et votre pardessus, vous voulez bien m'accompagner dans ce séjour où brille, avec le plus pur béotisme parisien, le génie moderne du *faiseur*, dissimulé sous le gilet blanc et le faux col du simple pianiste.

LE PIANISTE SANS DOIGTS.

Balzac aurait employé dix pages à décrire le salon du pianiste sans doigts, et il aurait trouvé dans chaque meuble, dans chaque tableau, dans

chaque bronze, dans chaque objet de curiosité et jusque dans le moindre bibelot dont ce salon pourrait être orné, la preuve évidente que le maître de la maison est pianiste, et pianiste sans doigts.

J'avoue, quant à moi, qu'il me serait absolument impossible, à la simple inspection d'un salon, de reconnaître si ce salon est celui d'un pianiste de profession, et surtout de déterminer si ce pianiste manque de doigts ou s'il en a beaucoup au contraire.

Je ne chercherai donc pas à imiter l'illustre romancier en décrivant minutieusement le salon dans lequel je vais vous introduire, avec votre permission.

Qu'il suffise de constater que ce salon est richement meublé et qu'on y remarque, avec un piano à queue moderne, une épinette enrichie partout de très-jolies peintures allégoriques et ayant appartenu à l'infortunée Marie-Antoinette. (Toutes les épinettes un peu ornées ont appartenu à l'infortunée Marie-Antoinette si l'on consulte les brocanteurs qui en ont à vendre et les amateurs qui en ont acheté.)

Aux quatre coins du salon, sur de belles colonnes, sont posées quatre bustes en marbre de grandeur naturelle : le buste de Mozart, celui d'Haydn, celui de Beethoven et celui du pianiste sans doigts dont on admire en outre le portrait peint à l'huile, une main gantée appuyée sur un piano, et dans l'attitude de la méditation.

A quoi pense-t-il dans son portrait, cet artiste

inspiré ? A une chose peut-être : que la *Cuisinière bourgeoise* est une sotte quand elle affirme qu'il faut nécessairement un lièvre pour faire un civet, puisqu'on fait bien des pianistes sans doigts.

Le musicien imaginaire, que nous prenons pour type des pianistes de cette troisième catégorie est dans un âge qui varie, suivant les appréciations, de trente-cinq à soixante ans. Ses cheveux abondants et frisés, sont tous du plus beau noir ; ses dents admirablement rangées, paraissent d'ivoire ; sa taille est cambrée, ses manières sont jeunes et sa mise est d'une élégance parfaite.

Et pourtant, au travers de tout cet ensemble si frais et si attrayant, il s'exhale comme une odeur de moisi.

Une vague méfiance s'empare de votre esprit à mesure que vous contemplez avec plus d'attention cet homme étrange.

Il vous paraissait dans la fleur de l'âge, il n'y a qu'un instant ; il vous semble à cette heure aussi vieux que Mathusalem.

Vous vous frottez les yeux, et vous redoublez d'attention.

Vous suivez tous ses mouvements et vous écoutez sa voix.

Mais ce rébus humain reste indéchiffrable.

Vous vous entêtez à vouloir le déchiffrer, pourtant ; et mille singulières pensées viennent vous assaillir.

Vous vous rappelez les contes fantastiques d'Hoff-

mann, et, malgré vous, vous pensez en frissonnant au chef-d'œuvre de Vaucanson.

Mon Dieu ! si ce pianiste était une imitation de pianiste, et s'il n'y avait en lui de vrai que le faux !

La mécanique et la chimie sont poussées si loin aujourd'hui !

Cette supposition est effrayante.

Mais, grâce au ciel, c'est un jeu de l'imagination, et vous revenez à la vérité en songeant que les faux toupets, les fausses dents et les ceintures pour le maintien de la taille n'ont point été inventés pour les caniches.

Puis vous faites cette réflexion mélancolique, qu'il est vraiment bien malheureux que les pianistes, comme les jolies femmes, vieillissent à force d'avoir été jeunes.

C'est clair, je pense, et vous connaissez maintenant très-suffisamment au physique le pianiste sans doigts.

Au moral, il est rusé, ambitieux, patient, calculateur, envieux et poli jusqu'à l'obséquiosité. Il ne vous voit jamais sans vous prendre la main dans ses deux mains, et sans vous demander, d'une voix attendrie, des nouvelles de votre santé, de la santé de votre femme, de celle de vos charmants petits anges (vos enfants), et même de celle de votre délicieuse petite chienne Mirza, si douce et si intelligente. Vous répondez que tout le monde se porte bien chez vous, que vous n'avez jamais eu

de chienne ni grande ni petite, et le pianiste sans doigts exclame un : « Ah ! tant mieux ! » qu'on dirait prononcé par un acteur de la Gaîté ou de l'Ambigu au moment où il s'écrie, en élevant les bras au ciel : « Sauvé, mon Dieu !... »

Le pianiste sans doigts est l'être le plus occupé de la terre, et c'est à peine s'il prend le temps de dîner.

Dans les rues, c'est une locomotive à grande vitesse.

Il tire dix fois sa montre en un quart d'heure, et on le rencontre partout à la fois. Le jour, il donne des leçons aux amateurs du grand monde qui le considèrent comme un homme de génie, quoiqu'il n'ait rien produit jamais, et comme le premier des pianistes, bien, nous le savons, qu'il n'ait pas de doigts. Sur un petit carnet sont inscrits les noms des personnages influents qu'il s'est fait une règle d'aller visiter tous les jours ; tantôt l'un, tantôt l'autre, et à tour de rôle. Ses moments de loisir, il va les passer dans les bureaux des différents ministères, où il sollicite toujours quelque chose.

Il serait le plus heureux des pianistes s'il avait la croix de la Légion d'honneur attachée en rosette à la boutonnière de son habit.

Vingt fois on la lui a promise, et vingt fois, par des circonstances imprévues, il a été ajourné.

Mais il ne perd pas espoir, et pense qu'en fait de croix d'honneur il n'y a que la première qui coûte. Je le soupçonne d'être l'auteur de cette spiri-

tuelle boutade, pour laquelle on aurait peut-être bien fait de le décorer :

— M. X... a deux croix ; pourquoi les lui a-t-on données ?

— On lui a donné le première parce qu'il n'en avait pas, et la seconde parce qu'il en avait une.

Mais n'oublions pas que nous sommes dans le salon de notre héros, pour lequel on vient d'enlever le couvercle du piano.

Le voilà qui s'assied mélancoliquement sur le tabouret, après avoir distribué force poignées de main à toutes les personnes présentes.

Que va-t-il jouer à l'assistance nombreuse et élégante qui semble jouir d'avance du plaisir de l'entendre ?

Est-ce quelques-unes de ces belles compositions spéciales où toutes les ressources de l'instrument sont mises en jeu pour mettre en relief à la fois le sentiment du musicien et l'habileté de l'exécutant ?

Est-ce une savante transcription de quelque grande composition orchestrale et vocale ?

Est-ce enfin quelque concerto de Beethoven, de Mendelssohn, de Hummel, de Field, de Kalkbrenner, de Moscheles, de Chopin, ou simplement quelques études ?

Ce n'est rien de tout cela ; car pour jouer tout cela il faut des doigts ; et notre pianiste n'en a point.

Que va-t-il donc exécuter pour résoudre ce diffi-

cile problème de produire de l'effet sur un instrument dont on ne sait pas se servir ?

Il fera comme certaines cantatrices dont la voix est usée, et qui, ne pouvant plus *chanter*, se mettent à crier, et proclament indigne du grand art dont elles se disent les seules représentantes, tout ce qui n'est pas de pure déclamation, c'est-à-dire tout ce qui est en dehors de leurs moyens bornés.

Le pianiste sans doigts s'est fait un choix de petites pièces pour clavecin ou piano, dont le mérite, d'ailleurs, est inattaquable, mais qui, sous le rapport de la difficulté d'exécution, sont entièrement nulles.

Voilà les morceaux qu'il joue à son auditoire, comme on prononçait jadis des oracles, ce qui n'empêche pas cet auditoire de ce montrer émerveillé de *l'adorable simplicité* de ces beaux ouvrages, exécutés avec une simplicité non moins adorable.

Le pianiste sans doigts finit sa bluette au bruit des applaudissements, fait une nouvelle distribution de poignées de mains, et se perd dans la foule pour laisser à chacun la liberté de s'entretenir de son incomparable talent.

On entend alors des dialogues dans le genre de celui-ci :

— Ah ! monsieur, quel pianiste que ce M. Serino ! dit une vieille dame en s'adressant à un monsieur placé à côté d'elle.

— Vous trouvez, madame, que M. Serino est un pianiste !

— Et qui ne le trouverait comme moi? Quel charme dans cette exécution si finement nuancée ; comme il sait donner à chaque note l'expression qui lui convient. C'est toute une révélation. Son cœur poétique et tendre passe tout entier dans ses doigts, qui, tour à tour, chantent, pleurent et rient. Mozart et Couperin doivent tressaillir d'aise dans leur tombeau.

— C'est probable, madame.

— Quelle pureté de style ! Avec lui le piano est un piano véritablement, et jamais M. Serino ne se laisserait entraîner au fatal exemple des pianistes modernes, qui brusquent à chaque instant l'oreille par des traits en octaves, des suites d'accords plaqués, des arpéges scabreux, des complications stériles. Chez M. Serino, tout est simple, tout est naturel et de bon goût, et il a, pour se maintenir dans cette voie salutaire et ne pas se laisser corrompre par l'exemple des pianistes à grand fracas, un motif puissant...

— L'absence de doigts peut-être ?

— Non, monsieur, sa religion artistique, le culte exclusif qu'il a voué aux classiques et le mépris que lui inspirent les funestes tendances de l'art moderne.

Tel est, en somme, le pianiste sans doigts, et les succès qu'il obtient dans un certain monde de complaisants admirateurs dépassent, de beaucoup

souvent, les succès qu'obtiennent en public de véritables pianistes.

Tant d'impudence trouve toujours sa récompense dans cette excellente ville de Paris, où on n'a généralement ni le temps, ni la volonté, ni les moyens de se former une opinion par soi-même.

Qu'un musicien prenne des airs d'inspiré, qu'il se montre dédaigneux jusqu'à l'impertinence envers les artistes qui ont le plus de droit à l'estime de tous ; qu'il se pose, sans hésiter, comme le seul homme en état d'apprécier les sublimes beautés de l'art et, par conséquent, de les faire apprécier aux autres ; qu'il tranche du prophète en inventant et en propageant un système quelconque de composition ou d'exécution musicale, bien baroque, bien fou, bien exclusif, impossible même, et les béotiens applaudiront de toute la force de leur stupidité à l'astre radieux, qu'ils combleront directement ou indirectement des plus précieuses faveurs.

C'est ainsi que, parmi les pianistes établis à Paris (et il en est sans doute de même un peu partout dans les grandes villes), plusieurs de ceux qui jouissent d'une grande réputation ne la doivent qu'à leur savoir-faire et nullement à leur talent d'artiste.

Le poëte latin se trompe, il aurait dû dire : *La fortune seconde l'audace des vieux pianistes sans doigts.*

O grands compositeurs classiques, auriez-vous

pu deviner que vous deviendriez un jour leurs complices !

Mais quel contraste d'allure entre le pianiste sans doigts et le pianiste-accompagnateur, qui, celui-là, a des doigts et d'excellents, et qui, de plus, est très-bon musicien ! L'un passe pour un phénix dans un certain monde, et c'est à peine si l'autre est remarqué du public, qui le considère à peu près comme le groom, le valet de piano des chanteurs et des solistes en général. Un monde moral sépare ces deux existences.

Puisque nous venons d'esquisser la première, essayons d'esquisser la seconde. Le champ est fertile en observations philosophiques et en traits piquants et curieux.

LE PIANISTE-ACCOMPAGNATEUR.

Qu'il me soit permis d'emprunter à Brillat-Savarin la forme d'un de ses aphorismes les plus célèbres pour exprimer une vérité musicale trop peu connue :

On devient pianiste, on naît accompagnateur.

Voilà ce que le public aura toujours beaucoup de peine à comprendre, et voilà pourtant ce qui est incontestable pour tous les artistes musiciens.

Pianiste-accompagnateur ! Tout le monde croit l'être, car le plus mince amateur accompagne à l'occasion ; en réalité, Paris ne compte pas plus

de sept ou huit véritables accompagnateurs parmi les vingt mille pianistes qui ornent cette harmonieuse capitale et vivent du produit de la double croche. Et comment en pourrait-il être autrement, quand on songe à l'ensemble des qualités rares, je dirais presque des qualités surhumaines qu'exige cette ingrate autant que difficile profession.

En effet, ce ne sont pas seulement des qualités de musicien naturelles et exceptionnelles qu'il faut à l'accompagnateur. Avec beaucoup de science, il lui faut aussi la plus rare des vertus chez tous les hommes, une vertu si sublime qu'elle est proclamée sainte : l'abnégation.

Examinez tour à tour les différentes positions sociales, professions ou états, et vous verrez qu'elles ont toutes pour stimulant la fortune ou la gloire ; beaucoup d'entre elles conduisent simultanément à la gloire et à la fortune.

Seul, entre tous les êtres humains qui ont l'honneur de payer des contributions à l'État et de porter un paletot, le pianiste-accompagnateur ferme fatalement sur lui les portes de la fortune en entrant dans la carrière, et, sacrifice mille fois plus grand pour un artiste, condamne volontairement son nom à l'obscurité, tout en exposant le plus souvent sa personne au yeux du public.

Il manque une chose aux sages de la Grèce pour mériter toute mon admiration : c'est d'avoir été pianistes-accompagnateurs.

Et j'ai la conviction que bon nombre de martyrs

canonisés n'ont, pas plus que les accompagnateurs en général, mérité cet insigne honneur par leur patience, leur résignation, leur humilité.

Oui, les accompagnateurs sont des saints martyrs, victimes de la persécution incessante des chanteurs et des solistes, et de l'ignorance du public, qui les regarde sans les voir, les entend sans les écouter et les considère comme les comparses obligés, mais très-peu intéressants, de la musique de concerts. Quant à la musique de théâtre, comme les accompagnateurs ne figurent ni dans l'orchestre ni sur la scène, le public, qui ne sait pas la participation active et intelligente que ces artistes ont prise à l'étude de l'œuvre exécutée, ne pense et ne peut jamais penser à eux.

Les journaux, en général, ne leur rendent pas la justice qui leur est due à cet égard, en associant, dans les comptes rendus, leur nom aux noms des musiciens et des divers employés de théâtre auxquels on doit l'exécution et la mise en scène des opéras nouveaux.

Quelques journaux de musique seulement pensent, de temps en temps, à s'acquitter de ce devoir de critique par quelques mots d'éloge à l'adresse des accompagnateurs, dont les fonctions, dans un théâtre lyrique tel que les théâtres lyriques de Paris, sont aussi importantes, aussi indispensables certainement que celles du chef d'orchestre lui-même.

Pour être bon accompagnateur, il faut :

1° Être bon pianiste, car les accompagnements de certains morceaux d'opéra sont aussi difficiles à jouer que de véritables solos, et sont presque toujours d'une exécution gauche et ingrate ;

2° Déchiffrer rapidement, ce qu'on ne peut jamais arriver à faire si les yeux ne sont pas naturellement conformés pour saisir promptement l'image des objets et en porter l'impression au cerveau ;

3° Transposer la musique dans tous les tons avec la même facilité qu'on doit avoir à la lire dans le ton où elle se trouve écrite ;

4° Réduire au piano et à première vue la partition d'orchestre, parce qu'il peut arriver qu'on ait à accompagner le chant sur la grande partition ;

5° Accompagner au moyen de la basse chiffrée;

6° Être assez bon harmoniste pour accompagner un chant sans le secours d'une basse, et avoir assez de goût et d'intelligence pour improviser la suite d'un dessin obstiné dans un accompagnement dont l'auteur n'aurait écrit que les premières mesures ;

7° Posséder ce don de nature qui fait, non pas *qu'on suit* le chanteur, — ce qui est une très-mauvaise manière d'accompagner, — mais qu'on devine ses intentions, qu'on se rend compte de ses qualités et de ses défauts, de manière à mettre en relief celles-là et à dissimuler ceux-ci, et qu'on s'identifie au chanteur en formant avec lui un ensemble parfait. C'est cette qualité souveraine de

l'accompagnement, ce don d'intuition si rare qui a manqué parfois aux plus grands compositeurs. — Beethoven accompagnait très-médiocrement, et conduisait l'orchestre en dépit du bon sens ; — c'est cette qualité qui me faisait, en commençant, poser cet aphorisme à la Brillat-Savarin : *On devient pianiste, on naît accompagnateur* ;

8° Il faut être doué d'une grande patience et n'avoir de volonté que celle de l'artiste qu'on accompagne ;

9° En public, il faut toujours se taire *sans murmurer*, et accepter comme siennes les fautes de mémoire ou les fautes de mesure que commettent parfois les chanteurs ou les solistes qu'on accompagne, de manière à ne pas détruire le prestige dont chaque virtuose tient à s'entourer.

Par exemple, un chanteur fait-il une fausse entrée, ou escamote-t-il quelques mesures. Il lance alors le plus souvent sur l'accompagnateur un coup d'œil foudroyant, qui veut dire poliment *maladroit ;* et l'accompagnateur a le devoir de se taire.

En revanche, une fois hors de la vue du public, l'accompagnateur peut épancher son cœur ulcéré :

— Farceur! vous m'avez lancé un regard terrible, quand c'est vous qui vous êtes mis dedans!

— C'est vrai, mon cher ; mais devant le public je ne pouvais pas avoir l'air de m'être trompé, moi, soliste.

— Oui, et c'est le pauvre accompagnateur qui doit tout supporter ! Tenez, les applaudissements continuent, on vous rappelle ; allez saluer ce bon public.

— J'y vais.

10° Enfin, le pianiste-accompagnateur doit, au besoin, comme le soldat en campagne, braver la faim, la soif, la fatigue, le sommeil, et accompagner à toute heure et par tous les temps.

En voici la preuve.

C'était au début de ma carrière artistique, j'étais encore au Conservatoire. — Que les années s'écoulent vite ! — Le concierge de la maison dans laquelle j'occupais, au cinquième étage, un très-modeste appartement de garçon, monta chez moi tout essoufflé.

— Monsieur, me dit-il, on vous demande en bas.

— Qui me demande ?

— Je ne sais, monsieur ; mais ce doit être un grand personnage, un ministre, un ambassadeur, un roi peut-être, car il est venu dans une magnifique voiture traînée par deux superbes chevaux conduits par un cocher très-sérieux, très-gros et très-galonné ; en outre, il y a derrière ce carrosse un chasseur haut de six pieds et coiffé d'un chapeau de forme singulière relevé par de belles plumes de coq.

— Et c'est moi que ce personnage demande ?

— Oui, monsieur, c'est vous ; il désire vous parler sans retard. Il a l'air très-pressé.

— C'est que je n'ai pas encore déjeuné.

— Oh ! monsieur, ça ne fait rien.

— Ça ne vous fait rien à vous, j'en suis persuadé ; mais ça me fait quelque chose à moi.

— Je prends toujours mon café de bonne heure.

— Dans ce cas, c'est différent, et puisque vous prenez votre café de bonne heure, je ne dois pas avoir faim et je vous suis.

En descendant l'escalier, le cœur me battait. Que pouvait avoir à dire un personnage d'une semblable importance à un pauvre petit artiste obscur tel que moi ! L'imagination va plus vite que les jambes, et je n'étais pas au bout de l'escalier, que j'avais déjà fait dix suppositions plus heureuses les unes que les autres.

Enfin je me trouve en face de celui que je regardais déjà comme l'auteur de ma fortune et de ma gloire à venir.

Ce personnage était un petit homme, assez maigre, habillé simplement, mais avec distinction. Il jeta sur moi ses yeux petits, mais singulièrement vifs et intelligents. Après m'avoir examiné un instant :

— Je suis le comte de P..., me dit-il d'une voix brève, et l'hôtel de ma mère, où je demeure, est dans le faubourg Saint-Honoré. Je m'occupe de musique. Je chante, et j'ai besoin, non pas d'un professeur de chant, je ne crois guère à la science des professeurs de chant en général, et j'ai failli perdre ma voix avec le dernier maître qui m'a

donné des leçons; ce que je veux avoir, c'est un accompagnateur, tout simplement pour répéter avec lui les airs de ténor du répertoire français. Mon marchand de musique, M. Sauzeau, rue Saint-Honoré, m'a donné votre adresse en me faisant l'éloge de votre talent.

— M. Sauzeau est très-aimable, et...

— Acceptez-vous d'être mon accompagnateur?

— J'accepte avec bonheur, monsieur le comte.

— Je pourrais vous faire gagner beaucoup d'argent; mais il faudrait que vous vous rapprochassiez de *l'hôtel*. Vous ne tenez pas, n'est-ce pas, d'une manière absolue à rester dans cette maison?

— Le petit appartement que j'occupe ici est à ma convenance. Mais, s'il le fallait, je donnerais congé.

— Vous trouverez très-facilement près de *l'hôtel* deux ou trois petites chambres qu'il vous faut, puisque vous êtes seul, et de cette manière, comme je vous l'ai dit, je puis vous faire gagner beaucoup d'argent. Voici comment. Je fais les affaires de ma mère, et je ne sais jamais d'avance les moments que je puis avoir de libre. Si vous demeuriez près de *l'hôtel*, je vous enverrais chercher par mon domestique, ou j'irais chez vous pour chanter toutes les fois que j'en aurais le loisir. M. Sauzeau m'a dit que votre prix est de cinq francs l'heure?

— Oui, monsieur.

— C'est fort bien, j'accepte ces conditions, et nous commencerons de suite, si vous le voulez?

— Je suis à vos ordres, monsieur le comte, et si vous voulez me donner votre heure...

— Mon heure, c'est tout de suite, à l'instant même ; vous allez monter dans ma voiture avec moi.

— Mais, monsieur le comte, c'est que n'ayant pas pu prévoir l'honneur de votre visite, je n'ai point fait une toilette convenable, et...

— Vous êtes fort bien ainsi. D'ailleurs nous n'allons pas à l'hôtel ; nous allons chez une personne de ma connaissance, un peintre, qui a mis son piano à ma disposition, et devant lequel j'aime à chanter, parce qu'il est homme de goût et de bon conseil.

Un peu étourdi de ce qui m'arrivait, et passablement étonné des allures très-originales de mon noble visiteur, j'hésitais, d'autant plus que mon estomac, par de légers tiraillements, me rappelait l'heure passée du déjeûner. Mais je vis mon estimable concierge me sourire en me montrant du doigt le grand chasseur aux plumes de coq, et ma résolution fut prise. D'un pied léger, je montai dans la riche voiture dont les coussins de soie jaune me parurent infiniment préférables aux banquettes de l'omnibus, mon équipage habituel.

Nous arrivâmes en quelques minutes, après avoir brûlé le pavé, chez le peintre, qui ne sembla nullement surpris de nous voir venir en grand équipage lui demander son piano pour répéter un morceau de chant.

M. le comte chanta je ne sais plus quel air de ténor, et je l'accompagnai.

Je ne m'en tirai pas trop mal, à ce qu'il paraît, car en sortant de cette répétition improvisée, mon noble protecteur me dit :

— Vous accompagnez tout à fait à ma convenance, et il pourra se faire que je vous emmène dans le monde avec moi pour m'accompagner ; mais je ne vous promets rien à cet égard. Ce que je puis vous promettre, si vous venez loger près de *l'hôtel*, c'est, comme je vous l'ai dit, que je vous ferai appeler souvent, et que j'irai chez vous une ou deux fois par jour au moins.

Le soir j'écrivis à ma mère que, suivant toute apparence, ma fortune était faite.

Plein d'enthousiasme, je donnai immédiatement congé à mon propriétaire, et j'allai me mettre en quête d'un logement près de l'hôtel habité par mon très-noble, très-illustre et très-millionnaire ténor.

Je trouvai deux chambres dans une maison à cinquante pas de l'hôtel. Ces deux chambres étaient laides, obscures et chères. N'importe, je les louai immédiatement, enchanté de les avoir.

Il me faut le dire, l'heureuse rencontre que j'avais faite de M. le comte était surtout précieuse à mes yeux par la protection que je croyais pouvoir trouver dans un personnage aussi haut placé et aussi en faveur que lui. Sans doute l'argent qu'il allait me faire gagner de la manière la plus agréable,

puisqu'il s'agissait simplement de l'accompagner au piano, devait être pour moi d'un grand secours à cette époque de ma vie ; mais ce qui me touchait surtout, ce qui m'allait droit au cœur, c'est de penser que, quand mon illustre client me connaîtrait mieux, au bout d'un certain temps, il voudrait bien s'utiliser à favoriser mes débuts comme compositeur au théâtre de l'Opéra-Comique. Déjà, à cette époque, j'avais barbouillé beaucoup de papier réglé et je brûlais du désir de me faire connaître. Une partition était entièrement achevée dans mon tiroir. Quel jour, mon Dieu ! que le jour où on l'exécuterait. Cette pensée m'empêcha de dormir la première nuit que je passai dans mon nouveau logement.

Le lendemain j'attendis que M. le comte de P... me fît dire d'aller chez lui, ou qu'il vînt lui-même chez moi.

Personne ne parut.

Le surlendemain je ne sortis qu'à quatre heures pour rentrer à six.

Comme toujours, quand on attend quelqu'un et qu'on s'absente un moment, c'est pendant ce moment d'absence que la personne attendue se présente.

En rentrant, mon concierge, d'un air profondément respectueux qui chatouilla sensiblement ma vanité, m'apprit qu'un chasseur, coiffé d'un chapeau orné de longues plumes de coq, était venu de la part de M. le comte de P... me dire que M. le

comte m'attendrait chez lui le lendemain matin à sept heures précises.

C'était dans l'hiver, le thermomètre marquait dix degrés au-dessous de zéro ; à sept heures il ne fait pas encore jour dans cette saison : je crus que le concierge se trompait ; mais il m'assura qu'il ne se trompait point, et que le comte ne serait plus chez lui à sept heures et demie, ayant quelques courses matinales à faire ce jour-là.

Un frisson anticipé parcourut tout mon corps en entendant ces paroles du concierge, prononcées comme une sentence.

Mais il fallait se résigner, et je me résignai.

Pendant la nuit je me réveillai trois fois en sursaut, craignant d'avoir laissé passer l'heure.

La première fois, il était quatre heures ; la seconde fois, cinq heures et demie ; la troisième fois, sept heures moins un quart.

Je me levai précipitamment, j'allumai deux bougies pour y voir plus clair et ne pas perdre de temps à chercher tout ce dont j'avais besoin, et dix minutes plus tard j'étais prêt.

Il avait tombé de la neige une partie de la nuit, et le froid ayant redoublé d'intensité, la rue se trouvait couverte de verglas. Vingt fois je faillis tomber dans le court trajet de ma maison à l'hôtel du comte. Enfin, j'y arrivai sans accident. Je tirai le cordon, et après cinq minutes d'attente pendant lesquelles je grelottais de tous mes membres, on m'ouvrit la porte.

J'entrai et demandai M. le comte de P...

Le concierge dirigea sur mon visage l'ouverture d'une lanterne sourde, et sans jamais m'avoir vu auparavant, me dit :

— Ah! c'est vous qui êtes le pianiste; montez le perron; à droite vous suivrez un corridor qui vous mènera à un petit escalier que vous monterez; au bout de cet escalier vous prendrez un autre corridor; mais, cette fois, vous tournerez à gauche et vous suivrez toujours devant vous. Montez l'escalier que vous trouverez en face, et surtout ne faites pas de bruit, car madame pourrait vous entendre. Prenez ensuite votre gauche en inclinant toujours vers la droite jusqu'à ce que vous trouviez un angle; c'est là que se trouve la chambre à coucher de M. le comte.

Puis, pressé sans doute de se recoucher, il referma brusquement le guichet de sa loge, sans attendre les observations que j'aurais pu avoir à lui faire. Je me trouvai donc seul dans cette cour d'hôtel et n'y voyant pas à deux pas devant moi.

D'abord je montai le perron et je pris à droite le corridor indiqué.

Puis le petit escalier.

Puis au bout de cet escalier, un autre corridor.

Mais, arrivé là, il me fut impossible de me rappeler les instructions du concierge. L'obscurité la plus profonde régnait partout. Je me consultai sur la route que j'avais à prendre ; j'écoutai attentivement si je n'entendrais pas quelque bruit qui pût

me guider; le silence était aussi profond que l'obscurité.

En suivant le mur, je trouvai un escalier; je le pris à tout hasard. Ce fut une funeste inspiration, car cet escalier me conduisit, par des corridors successifs, à l'aile gauche de l'hôtel, et c'est dans l'aile droite que mon noble ténor avait son appartement. Je vis que j'étais perdu dans cet immense hôtel, et, de dépit, je donnai à tous les diables ma profession d'accompagnateur et les ténors millionnaires qui, en hiver, veulent chanter à sept heures du matin.

Si j'avais pu retrouver le chemin pour m'en retourner, j'eusse, de bon cœur en ce moment, renoncé à la protection de M. le comte et à tout l'argent que j'espérais gagner avec lui; mais il m'était aussi difficile de reculer avec certitude que d'avancer, et je fus sur le point de me mettre à crier, pour forcer quelqu'un à venir à mon secours. Pendant plusieurs minutes encore j'errai dans ce noir labyrinthe. Enfin, m'étant cogné à une porte, j'entendis une voix crier :

— Qui est là?

J'étais sauvé.

— C'est moi, répondis-je, ouvrez.

Un domestique se montra, et je lui racontai mon embarras. Cet homme parut fort étonné de mon récit, et je crois qu'il me prit d'abord pour un voleur.

— Vous êtes, me dit-il d'un ton moitié crain-

tif, moitié menaçant, l'accompagnateur de M. le comte?

— Oui.

— Ça m'étonne, car M. le comte n'a pas d'accompagnateur.

— C'est précisément parce qu'il n'en a pas qu'il est venu me chercher pour l'accompagner.

— Mais on n'accompagne pas à cette heure matinale.

— Je le croyais comme vous avant d'avoir eu l'honneur de connaître M. le comte.

— C'est étonnant.

— Oui, c'est étonnant, mais ce n'en est pas moins vrai pour cela, et je vous prie de me conduire à la chambre de M. le comte.

Cinq minutes plus tard nous frappions à la porte de l'appartement de M. de P.

Il était levé, habillé, avait lui-même allumé son feu, et se tenait prêt à sortir.

— Monsieur le comte, dit le domestique en me désignant du doigt, monsieur prétend qu'il est votre accompagnateur?

— Ah! c'est vous! exclama M. de P. en me faisant entrer dans sa chambre, je désespérais de vous voir.

— Et moi aussi, lui dis-je.

— Enfin, il vaut mieux tard que jamais, et nous pouvons encore disposer d'un tout petit quart d'heure... Quelques vocalises d'abord pour me rincer la gorge; puis après, vous m'accompa-

gnerez l'air du *Sommeil*, de la *Muette*... Seulement, n'accompagnez pas fort; moi, je chanterai pianissimo. Il est encore de trop bonne heure pour que je puisse donner toute ma voix. Je craindrais de réveiller ma mère.

Je me mis au piano. M. de P. vocalisa pendant dix minutes et chanta l'air du *Sommeil*, de la *Muette*, après quoi il me dit :

— Sortez-vous aujourd'hui?

— S'il le faut, je resterai chez moi.

— Il est fort possible que je vous envoie chercher à trois heures pour repasser un duo que je dois chanter ce soir avec la baronne X..., chez la comtesse ***. Il y aura des artistes du Théâtre-Italien, et je tiens, autant que possible, à ne pas leur paraître trop inférieur.

A trois heures en effet, ce jour-là, M. le comte de P. m'envoya chercher.

— Je n'ai, me dit-il, que vingt minutes à vous donner; ça vous est égal, n'est-ce pas?

— Ce sera comme vous voudrez, lui répondis-je.

Et il se mit à chanter, pendant vingt minutes, avec un plaisir et un entrain peu ordinaires.

En somme, j'étais très-content de mon ténor millionnaire, qui, pendant la première quinzaine, m'envoya chercher pour l'accompagner, tous les jours régulièrement et jusqu'à trois fois par jour. Seulement, il n'avait pas d'heure fixe, ce qui, parfois, me gênait considérablement pour mes travaux particuliers, et pour donner les quelques leçons de

musique que j'avais en ville. Mais je passais sur ces inconvénients en songeant aux cinq francs par séance qui me seraient payés à la fin du mois, à la protection du comte, à mon opéra.

Il arriva que mon noble client ne m'envoya pas chercher de deux jours ; je le croyais malade, lorsque, dans la nuit, je fus réveillé subitement par quelqu'un qui frappait violemment à ma porte. Je me levai à la hâte et j'allai ouvrir.

C'était le comte.

Il avait un cahier de musique sous le bras.

— Je vous dérange peut-être, me dit-il, mais je ne vous tiendrai que dix minutes : le temps de repasser l'air de la *Dame Blanche*, que je vais chanter chez la duchesse de L... Je sors de chez la marquise de B..., où j'ai enlevé tous les suffrages avec l'air de *Guido et Ginevra ;*

Hélas! elle a fui comme une ombre!

— Quelle heure est-il? demandai-je à M. de P.

— Il est deux heures.

Le comte vit une certaine hésitation en moi.

— Vous hésitez à m'accompagner? me dit-il.

— C'est à cause des voisins, qui seront peut-être désagréablement surpris d'entendre chanter à cette heure avancée de la nuit.

— Bah! bah! la bonne musique fait toujours plaisir à entendre; et même j'ai remarqué que la voix et le son des instruments avaient quelque

chose de plus charmant encore la nuit que le jour, surtout lorsqu'on dort à moitié.

— J'ai bien peur, lui répondis-je, que mes voisins ne restent pas longtemps dans ce demi-sommeil si favorable à l'audition de la musique... Enfin, puisque vous le voulez absolument, permettez-moi d'allumer des bougies et d'endosser un paletot.

— Le fait est, ajouta le comte, qu'il fait un froid de loup ce soir.

Mes dents claquaient, mais je fis bonne contenance et je jouai hardiment ma ritournelle.

Lui, d'une voix dont il ne chercha nullement à diminuer l'ampleur, entonna, avec l'accent de l'enthousiasme, ces paroles célèbres :

Ah ! quel plaisir d'être soldat (*bis*),
On sert par sa vaillance,
Et son prince (*bis*) et l'État,
Et gaîment (*bis*) on s'élance
De l'amour (*bis*) au combat !
Ah ! quel plaisir ! ah ! quel plaisir !
Ah ! quel plaisir ! d'être soldat !

Alors, j'entendis le murmure de quelques voix lointaines, et le bruit de coups sourds qui partaient de plusieurs points du mur de ma chambre.

— Ce sont les voisins, dis-je au comte.

— Et que veulent-ils?

— Suivant toute apparence, répondis-je en riant, mes voisins ne partagent pas le plaisir que vous avez d'être soldat à cette heure de la nuit, et

c'est pour vous donner votre congé qu'ils cognent sur le mur et font entendre des récriminations étouffées.

— Vous croyez?

— J'en suis à peu près sûr.

— Après tout, dit le comte, puisqu'ils sont maintenant réveillés, ce n'est pas quelques notes de plus ou de moins,... et je tiens beaucoup à répéter la fin de l'air, pour me mettre tout à fait en voix.

Et sans attendre ce que j'aurais pu lui dire, il continua de plus belle :

Sitôt que la trompette sonne,
Sitôt qu'on entend le tambour,
Etc., etc.,etc.

Le lendemain, la maison tout entière alla se plaindre chez le concierge, qui fut admirable : « Ce musicien, leur dit-il en parlant de moi, est sans doute somnambule. »

Je ne sais pas si cette explication calma les locataires, justement irrités ; ce que je sais, c'est que le concierge, qui me voulait du bien à cause du chasseur qui venait parfois me demander, me dit avec bonté :

— Monsieur Comettant, la règle dans cette maison est de ne pas chanter après minuit, et de ne pas avoir de chien ; surtout de ne pas chanter après minuit.

J'avais en M. le comte de P. un singulier client.

comme vous le voyez, chers lecteurs, et avec lequel tout n'était pas roses dans l'accompagnement.

Mais le mois touchait à sa fin, et je pris patience en calculant la somme assez ronde, pour un étudiant compositeur de musique, que M. le comte allait me payer.

La ponctualité était une des qualités de M. de P. Un beau jour, il tira son carnet et me dit :

— Votre mois finit aujourd'hui : réglons nos comptes.

— Nos comptes sont faciles à régler, dis-je à mon tour; vous m'avez fait appeler soixante-trois fois chez vous, et vous êtes venu neuf fois chez moi ; cela fait en tout soixante-douze séances.

— C'est bien cela; mais encore faut-il calculer l'argent qui vous revient.

Je le vis aligner une majestueuse colonne de chiffres, faire une addition, puis une division.

Quand ces diverses opérations furent terminées :

— Voyez, me dit-il en me présentant son carnet, si je ne me suis pas trompé. Nous avons vingt-neuf heures et douze minutes ; ce qui fait juste cent quarante-six francs.

Je crus à une plaisanterie de la part du comte ; mais il parlait très-sérieusement. Je pris son carnet et je lus :

26 janvier.	35	minutes.
28 Id	15	—

29 janvier.	40	minutes.
29 Id.	20	—
30 Id.	45	—
Ier février.	40	—
Id. Id.	10	—
2 Id.	25	—

Etc., etc., etc. Le compte se trouvait ainsi établi depuis le premier jour où j'eus l'honneur de faire la connaissance de M. de P. et où il m'emmena dans son bel équipage chez le peintre, jusqu'au dernier jour de mon mois. La répétition qu'il vint me demander à deux heures de la nuit pour chanter, à la grande contrariété des voisins : *Ah! quel plaisir d'être soldat*, était portée pour 24 minutes.

Il y a deux choses qui toujours me troublent et me rendent muet, tant je suis né naïf et tant je suis resté naïf : la preuve de l'ingratitude, envers moi, de la part de personnes que j'ai véritablement aimées, et les traits de mesquinerie de la part de gens qui ont tout l'argent nécessaire pour se montrer magnifiques. J'avais compté sur autant de pièces de cinq francs que j'avais eu de vacations auprès de mon amateur archi-millionnaire, c'est-à-dire que j'avais compté sur 360 fr. ; il ne m'en offrait que 146 ! Quelle dégringolade ! Et mes illusions touchant la protection que M. le comte m'accorderait un jour pour faire accepter mon ouvrage à l'Opéra-Comique ! tout cela tombait devant la colonne de chiffres tracée sur le carnet de M. de

P. Il devina quelque chose dans ma physionomie, car il me dit :

— Ne m'avez-vous pas confirmé que votre prix est de *cinq francs par heure*, et mes calculs ne sont-ils pas exacts ?

Je ne sais ce que je lui répondis, toujours est-il que nous n'eûmes aucune contestation, et que, ce jour-là même, j'écrivis au comte qu'il eût à se chercher un autre accompagnateur, mes occupations ne me permettant plus de continuer avec lui.

Et telle est la misère d'esprit de certaines gens, misérables malgré leurs richesses, que le plus souvent ils n'ont aucune conscience de leurs mesquineries poussées parfois jusqu'à l'injustice, comme dans le fait que je viens de raconter. J'ai la conviction que M. le comte de P. a cru se montrer très-convenable en agissant comme il l'a fait à mon égard, car je l'ai toujours cru incapable de vouloir commettre une injustice envers qui que ce soit.

Si jamais ces lignes lui tombent sous les yeux, il en sera fort étonné, j'en suis sûr, et me donnera tort.

Parbleu ! les accompagnateurs n'ont-ils pas toujours tort.

Les places officielles d'accompagnateur sont peu nombreuses en France. A l'Académie impériale de musique, il y a quatre accompagnateurs dont les attributions sont spécifiées, ce sont : 1° M. Wauthrot, premier chef du chant ; 2° M. Victor Massé, premier chef des chœurs ; 3° M. Croharé, deuxième

chef du chant ; 4° M. Charles Prevost, deuxième chef des chœurs.

Les fonctions de M. Wauthrot sont de la plus haute importance. En l'absence du compositeur, c'est lui qui le remplace auprès de tout le personnel chantant. Il indique les mouvements, fait respecter la tradition, modifie les passages qui demandent une modification, ajoute ou retranche, et tous, depuis les premiers sujets jusqu'aux plus modestes choristes, doivent écouter ses observations et tenir compte de ses conseils. En outre, dans tous les comités qui se forment et où l'avis des musiciens est réclamé, il a voix consultative, et son opinion est prise généralement en grande considération.

MM. Hérold et Halévy ont, tour à tour, occupé au grand Opéra, les fonctions que remplit aujourd'hui, avec distinction, M. Wauthrot.

Les fonctions du chef des chœurs, comme l'indique suffisamment cette dénomination, consistent à instruire et à diriger les chœurs, ce qui n'est point une petite affaire à l'Opéra. Ce théâtre, en faisant choix pour occuper cette place d'un artiste aussi éminemment distingué que l'auteur des *Noces de Jeannette* et des *Saisons*, lui a donné par cela même une nouvelle consécration.

Au reste, les fonctions de chef des chœurs à l'Opéra ont toujours été remplies par des artistes d'une grande valeur. Il suffira de citer M. Benoit, professeur d'orgue au Conservatoire, qui, avant

M. Massé, dirigeait les chœurs de l'Académie de musique.

Les fonctions des accompagnateurs en second consistent à faire répéter les chanteurs sous la direction du chef du chant et du chef des chœurs.

A l'Opéra-Comique, il n'y a que des accompagnateurs proprement dits, ayant les mêmes titres ; ils sont au nombre de trois : MM. Charlot, Basile et Soumis.

Au second Théâtre-Lyrique, les accompagnateurs sont : MM. Delibes et Simon.

Enfin, je citerai M. Alary, le charmant auteur de *Tre Nozze* et de *la Beauté du Diable*, qui remplit, à la cour des Tuileries, la place d'accompagnateur.

LE PROFESSEUR QUI EXÉCUTE.

Nous l'avons dit au commencement de ce chapitre, en nous appuyant sur les documents officiels, il y a vingt mille professeurs de piano dans la ville de Paris. En supposant à chaque professeur une moyenne de cinq élèves, ce qui ne nous semble pas exagéré, le total des personnes prenant à Paris des leçons de cet instrument, s'élèverait donc au chiffre rond de cent mille.

C'est gentil.

Il serait curieux de savoir combien la France entière renferme de professeurs de piano. Assez, sans doute, pour former un État tout entier et très-

respectable, dont la capitale se nommerait naturellement *Pianopolis*.

Mais tant d'harmonie sur un seul point de la terre, ce serait trop, et la Providence n'a été que prévoyante et juste en mêlant les professeurs de piano au reste des mortels.

La plupart des professeurs de piano sont pianistes, aujourd'hui que cet instrument est si répandu, non-seulement en France, mais dans le monde entier. Pourtant, il est un assez grand nombre de professeurs de piano, surtout en province, qui ne jouent pas de cet instrument, comme nous le verrons plus loin.

Le professorat est devenu une des plus sûres ressources des pianistes, même de ceux qui donnent des concerts en Europe, et dont les compositions sont le plus appréciées et le plus jouées. Ceux-là (ils ne sont pas nombreux) se font payer leurs leçons jusqu'à quarante et cinquante francs, et choisissent leurs élèves.

Viennent ensuite les professeurs de piano, qui, sans être des virtuoses accomplis ou des compositeurs de premier ordre, sont, néanmoins, d'agréables pianistes, ayant assez de goût, d'expérience et de connaissances spéciales pour composer de bonne musique et donner d'excellents conseils. Cette catégorie de professeurs est assez nombreuse à Paris, et c'est à eux, surtout, que l'enseignement est redevable de ses constants et plus notables progrès. En général, les virtuoses et les musi-

ciens qui se vouent particulièrement à la composition, forment peu d'élèves dans toute la rigueur et toute l'étendue du mot; ils sont trop absorbés dans leur individualité pour cela. Ce sont d'excellents *donneurs de conseils*, ce ne sont pas, à proprement parler, des professeurs qui suivent la gradation de l'enseignement.

Rien de plus rare qu'un virtuose qui comprenne également tous les genres d'exécution et tous les styles de composition, de manière à pouvoir diriger indifféremment les études de l'élève, suivant ses aptitudes particulières. Le défaut trop commun des grands virtuoses est de former des exécutants à leur image, lesquels, le plus souvent, ressemblent surtout à leurs maîtres par les défauts de ces derniers, qu'ils exagèrent toujours. Les virtuoses n'excellent d'ordinaire comme professeurs, que dans les conseils à donner sur les morceaux de leur composition. On sait cela, et c'est surtout quand on veut jouer leur musique qu'on demande aux grandes individualités des conseils. Ces conseils sont d'autant plus précieux alors, que, mieux que personne, les virtuoses peuvent joindre l'exemple au précepte en exécutant leurs compositions devant leurs élèves, ce qui, très-souvent, est le meilleur moyen d'en faire apprécier tout l'esprit.

Parmi les artistes qui, en France, se sont spécialement voués à l'enseignement du piano, M. Marmontel, professeur au Conservatoire de Paris, est un de ceux qui jouissent d'une grande ré-

putation justement méritée. Le nombre des élèves, devenus maîtres à leur tour, que cet excellent professeur a formés durant sa longue et laborieuse carrière d'artiste, est considérable. Il n'est pour ainsi dire, pas de grande ville en France où, parmi les professeurs, M. Marmontel ne compte un de ses élèves, et plus de soixante prix sont sortis de sa classe du Conservatoire.

Dans les loisirs que lui a permis une carrière aussi bien remplie et aussi absorbante, M. Marmontel s'est occupé de composition vocale et instrumentale. Un grand nombre de pièces pour le chant et pour le piano ont été publiées de cet auteur, à qui l'on doit aussi la publication sous le titre générique de *l'École classique du piano*, d'un certain nombre d'œuvres choisies des grands maîtres du piano, revues, doigtées, accentuées et accompagnées d'observations traditionnelles sur la manière de les exécuter. Ce dernier travail a soulevé d'amères critiques, malgré les services incontestables qu'il a déjà rendus et qu'il est appelé à rendre encore, et malgré l'approbation écrite de MM. Auber, Meyerbeer, Halévy, Adam, Onslow, Carafa, Ambroise Thomas, Zimmermann, Thalberg, Henri Herz, Émile Prudent, Goria, Lefébure et Stamati. Voici en quels termes ce dernier artiste, voué presque exclusivement depuis longues années au culte de la musique classique, s'exprimait au sujet de cette publication, dans une lettre particulière adressée à M. Marmontel : « Personne plus que

moi, et depuis longtemps, mon cher collègue, n'a senti l'utilité qu'il y aurait à présenter aux élèves et aux professeurs une collection complète de la musique des maîtres qui, étant morts, e peuvent réclamer eux-mêmes quand leur pensée se trouve si cruellement altérée par les fautes involontaires, quelquefois même volontaires, des éditions de leurs œuvres. Je ne puis donc qu'applaudir au courage que vous avez eu d'entreprendre une tâche aussi longue et aussi difficile ; je sais d'avance la conscience et le talent que vous y avez apportés, et je vous remercierai de bien grand cœur toutes les fois qu'en me servant de l'édition dont vous vous occupez, j'y trouverai rectifiés les passages qui, depuis tant d'années, m'ont fait perdre tant de temps pour les corriger. » Zimmermann, de si regrettable mémoire, dit : « Les doigtés dont vous avez enrichi cette collection la rendent utile et précieuse aux élèves, qui y trouveront le moyen matériel d'exécuter correctement chaque morceau. Vos annotations seront également d'excellents guides pour comprendre l'esprit de chaque maître. » Henri Herz n'est pas moins chaleureux dans son approbation : « Je m'empresse de vous féliciter sur le choix des ouvrages et sur les doigtés et *nuances* que vous y avez indiqués avec tant de précision. » Ce pauvre Goria, que la mort a si prématurément enlevé à l'art qu'il cultivait avec amour, et à ses amis qu'il aimait sincèrement, Goria s'exprime ainsi : « Il vous appartenait, à vous plus qu'à tout

autre, par votre consciencieux et sérieux talent, de dissiper les points obscurs du doigté dans la musique classique ; vous l'avez fait avec bonheur; élèves et professeurs vous doivent donc des remerciements sincères. » Enfin, après Thalberg, qui « s'associe sans réserve aux approbations données, » vient Émile Prudent : « Mon cher Marmontel, je te félicite sincèrement sur l'important travail que tu viens d'accomplir. »

Voilà pourtant l'entreprise artistique qui a soulevé une véritable tempête de récriminations, à côté, nous devons le constater, d'un concert d'éloges bien mérités.

C'est moins les doigtés indiqués que les nuances marquées par M. Marmontel dans les endroits où les auteurs n'en avaient mis aucune, qui ont attiré les sévérités d'une critique pour laquelle le respect des morts célèbres est poussé jusqu'au fétichisme. Peut-on raisonnablement accuser un professeur de substituer son sentiment particulier à celui du compositeur, quand il nuance un passage imprimé sans aucune nuance par l'auteur? Évidemment non. Le reproche serait fondé si, à la place d'une nuance marquée, le professeur en indiquait une autre ; mais ce n'est pas ici le cas. Vaut-il donc mieux laisser aux élèves, dont le goût musical n'est pas encore formé, le soin de nuancer, à tort et à travers, suivant leur caprice, que de leur indiquer des nuances dictées par un goût sévère et par la tradition? Il est assez naturel de croire que, entre un profes-

seur tel que M. Marmontel et des élèves pour lesquels cette collection de morceau a été faite, la meilleure interprétation, quant à la manière de phraser ces morceaux, ne sera pas celle des écoliers. Quatre-vingt-dix-neuf fois sur cent, les nuances indiquées par le professeur empêcheront les élèves de fausser le style de la composition, soit qu'ils s'abstiennent de toute nuance dans les endroits dépourvus de signes de nuances, et qui, cependant, en exigent, soit qu'ils leur communiquent une expression vicieuse, ce qui est pis encore que de jouer platement, sans expression aucune.

Quant aux artistes qui sentent par eux-mêmes toutes les beautés de la musique, rien ne les oblige à se conformer aux nuances indiquées par M. Marmontel, et tant mieux pour eux et pour leurs auditeurs si leur interprétation est préférable à celle du professeur. Ce n'est point pour de tels artistes que les doigtés, les nuances et les avis sont écrits.

En résumé, si on trouve que M. Marmontel donne de bonnes leçons de piano, comment peut-on blâmer la publication d'œuvres annotées par le même Marmontel. Il faut être conséquent avec soi-même.

Il y a une autre raison pour que M. Marmontel ait indiqué des nuances dans certains endroits de certaines compositions de l'école ancienne, où les auteurs n'en avaient marqué aucune. Cette raison se trouve dans les progrès mêmes de la facture ins-

trumentale qui, en donnant aux pianos modernes une prolongation de sons que n'avaient pas les anciens pianos, ont, pour ainsi dire, changé la nature de cet instrument. Une nuance impossible sur les pianos qu'on fabriquait du temps de Mozart, se fait aujourd'hui très-facilement par tous les pianistes et sur tous les pianos.

Pour ma part, je m'associe entièrement aux éloges qui ont été faits de cette laborieuse et utile publication. Elle a, j'en suis sûr, beaucoup contribué à répandre chez nous le goût de la musique classique, ce qui, certes, n'est pas un mal. Un autre viendra qui, reprenant le travail de M. Marmontel, fera mieux que lui ; c'est possible, je n'en sais rien et je ne veux rien présager. En attendant, le recueil en question existe ; il a demandé beaucoup de tact, de savoir, avec des soins infinis et une patience poussée jusqu'à la passion. On ne saurait donc en méconnaître la valeur au moins relative, et il est cruellement injuste de le repousser avec horreur, sous prétexte d'honorer les grands maîtres morts, qui, sans doute, seraient les premiers à approuver *l'École classique du piano*, s'ils revenaient sur la terre.

Il n'est pas de ville un peu importante, en France, où l'on ne soit certain de trouver au moins un pianiste professeur de talent. Aussi l'enseignement de cet instrument est-il généralement satisfaisant dans notre pays. Toutefois, il faut le reconnaître, les professeurs de piano ont un grand dé-

faut, en province surtout. Ce défaut, le voici : ils se hâtent trop d'obtenir un résultat apparent, en négligeant, en faveur de morceaux plus ou moins brillants, mais d'une exécution facile et d'un style horriblement vulgaire souvent, les exercices qui sont la base même du mécanisme, et sans l'étude suivie desquels il n'est jamais possible d'arriver à une belle exécution. Ces morceaux, véritables trompe-oreilles, sont joués par les élèves au bout de quelques mois d'étude, à la grande joie des parents, qui ne manquent jamais, en pareil cas, de féliciter le professeur sur un si beau résultat. Le professeur baisse modestement la tête en souriant, et répond : « L'honneur revient à votre enfant, qui a pour la musique des dispositions véritablement extraordinaires. » En agissant ainsi, le professeur sert ses propres intérêts, c'est évident, mais il néglige les intérêts de l'art ; or, le professorat est respectable et noble, précisément parce qu'il exige autant de savoir que d'abnégation.

Je sais bien qu'il est dificile souvent de mettre d'accord sa conscience avec ses intérêts, mais le professeur qui par sa position même s'impose tant de sacrifices, doit considérer comme le plus sacré de ses devoirs le triomphe de sa conscience sur ses intérêts privés. On me dira, sans doute, que bon nombre d'amateurs se trouveraient rebutés, dès les premiers mois de leçons, si on les astreignait à étudier d'après les principes rigoureux d'une bonne méthode. Mon Dieu, c'est très-possible ; mais moi,

qui juge ici de l'enseignement dans ses résultats artistiques et non dans ses produits financiers, je dis qu'il n'y aurait pas grande perte, après tout, à ce qu'une foule de personnes qui jouent mal du piano et en joueront toujours mal, n'en jouassent pas du tout. Je ne puis admettre malgré toute ma bonne volonté, les amateurs de la force de cette dame qui *grattait* sur ses morceaux de musique les dièses et les bémols d'une exécution trop difficile pour ses doigts.

Résignez-vous à tourner la manivelle d'un orgue de Barbarie, ou, si vous jouez du piano, jouez-en dignement, décemment. Tout le monde, sans doute, ne peut pas être un Thalberg ou un Liszt, mais tout le monde doit à l'art qu'il cultive, ce sentiment de respect sans lequel la musique, par exemple, ne serait plus qu'un bruit plus ou moins désagréable, au lieu d'être la plus belle et la plus saisissante expression des plus nobles mouvements du cœur, des plus poétiques aspirations de l'âme.

Le piano étant l'instrument le plus répandu, il est incontestable que la musique de piano exerce sur le goût du public une grande influence. Voilà pourquoi l'enseignement du piano mérite la sérieuse attention des gens que la musique intéresse, et qui voudraient, qu'en se vulgarisant, elle ne perdît rien de son caractère élevé.

La bonne direction des études élémentaires du piano, et le choix des morceaux de musique, devront puissamment contribuer à développer le

goût d'un art qui, plus que tous les autres peut-être, est appelé, par sa nature, à devenir un art universellement cultivé.

On comprendra, je l'espère, que, malgré toute notre bonne volonté, il nous soit impossible de mentionner ici, ne fût-ce qu'en passant, tous les pianistes qui, par leurs publications musicales, par leurs écrits ou par les élèves qu'ils ont formés, mériteraient une place dans ce chapitre sur l'enseignement du piano ; la liste seule du nom de ces artistes remplirait plusieurs pages. Et puis, cette liste serait-elle jamais complète ? Aurait-on jamais la certitude de ne pas commettre d'injustice, par omission involontaire? D'ailleurs où devrait s'arrêter cette liste ? Malgré tous les progrès de la mécanique, on n'a point encore, que je sache, inventé un instrument pour mesurer le mérite des pianistes, le *pianistomètre ;* et à côté du dernier nommé, il se trouvera toujours un nouveau nom, séparé de celui-ci par une nuance de mérite à peine constatable, et qui aurait droit de se plaindre d'une exclusion, rendue d'autant plus sensible à l'amour-propre, que la liste des pianistes nommé serait plus grande.

Je sais qu'il y aurait un moyen d'éviter cette difficulté ; ce serait de les nommer tous. C'est précisément ce que fit pour son peuple un certain roi d'Espagne, qui, très-satisfait un jour de ses fidèles sujets et voulant leur donner à tous une preuve de son auguste bienveillance, les anoblit en masse,

déclarant qu'à partir de ce jour tout Espagnol avait le droit de s'appeler *caballero*. Tous les Espagnols sont, en effet, des *caballeros* depuis ce décret mémorable tous, y compris ceux qui, sur la grande route et armés de tromblons, arrêtent les diligences pour détrousser les voyageurs.

Le roi d'Espagne s'était grossièrement trompé. On ne satisfait personne quand on récompense tout le monde, et nous qui ne sommes pas roi d'Espagne, nous agirons plus sagement en priant les pianistes, très-méritants d'ailleurs, mais que nous serons forcé de passer sous silence, de nous pardonner en faveur de cette vérité incontestable autant qu'incontestée, à savoir que si le mérite des professeurs de piano est infini, la justice de la critique est malheureusement bornée.

Cette indispensable précaution oratoire prise, nous nous sentons plus à l'aise pour poursuivre la la tâche que nous nous sommes imposée.

Un homme qui est un compositeur de grand mérite et un professeur de premier ordre, c'est Bertini, dont les *Études* sont, pour ainsi dire, inséparables de l'enseignement du piano.

« Il est impossible, écrivait Adolphe Adam, de si regrettable mémoire, de prononcer devant un pianiste ou devant toute personne s'étant occupée de piano, le nom de Bertini, sans que celui d'*Études* vienne sur-le-champ s'y rattacher. » Adam avait grandement raison, et les *Études* de Bertini, qui ont joui et qui jouissent toujours d'une vogue

sans pareille, ont justement posé ce pianiste comme un des compositeurs spéciaux dont le temps n'affaiblira pas la renommée. On aime à connaître l'homme dont on admire les ouvrages. « Bertini, nous dit Adolphe Adam, est du bien petit nombre des grands artistes qui ont débuté par être des enfants prodiges. Il a partagé ce rare privilége avec Mozart et Litz. Fils et frère de pianistes distingués, que les troubles de la première révolution avaient forcés de se réfugier en Angleterre, Bertini est né à Londres vers le commencement de ce siècle. Mais il avait à peine un an lorsqu'il fut ramené en France, et n'eut d'autres maîtres que son père et son frère, élève très-distingué de Clementi. Il fit de si rapides progrès, à cette excellente école, que tout enfant, il put voyager avec son père, et parcourir tour à tour les Pays-Bas, la Hollande et l'Allemagne pour y donner des concerts. Il fit un cour séjour à Paris, et alla en Angleterre et en Écosse, où il passa quelques années. Ce n'est qu'en 1821 que Bertini se fixa à Paris. Quand je dis *se fixa*, peut-être cela demande-t-il quelques explications : se fixer, pour Bertini, c'est avoir un pied-à-terre dans une ville ; car c'est bien l'artiste voyageur par excellence ; il s'astreindra pendant six mois, un an peut-être, à mener la vie si pénible et si fatigante de tous les professeurs de piano, donnant des leçons toute la journée, rentrant chez lui exténué de fatigue, et obligé, au lieu de prendre un repos rendu si nécessaire pour les travaux du jour,

de céder aux obsessions des éditeurs de musique et de travailler une partie de la nuit. Mais, au bout de quelque temps, un beau rayon de soleil viendra l'inviter à la promenade, et il ne pourra résister à la tentation. Il écrira à un de ses amis de Lyon ou de Marseille : « Attendez-moi dans un mois tenez un » piano prêt, et j'irai donner un concert chez vous. » Et alors il s'occupera des préparatifs de départ, il mettra quelques habits et force papier réglé dans une malle, qu'il enverra en avant ; puis, avec un bâton à la main et un petit sac sur le dos, il se mettra gaiement en route, humant le grand air, respirant la campagne, et heureux comme un écolier qui fait l'école buissonnière. Il s'arrêtera dans quelque ville, quand la fatigue le prendra ; donnera peut-être un concert, voire même quelques leçons, ou s'il y séjourne quelque temps, y écrira un de ces charmants morceaux qui sont une excellente lettre de change tirée sur l'éditeur de Paris, trop heureux de l'acquitter ; et c'est ainsi que, de ville en ville, de département en département, Bertini a fait vingt fois le tour de la France, revenant toujours à Paris apporter le fruit de ses tournées et se délasser de ses voyages par de nouveaux travaux.

Et voilà comment il se fait que Bertini, si souvent absent de Paris, semble l'avoir quitté définitivement pour habiter ***, d'où il date les œuvres qu'il nous envoie, et qui, comme les premières, ont généralement pour but l'enseignement du piano.

Il y a environ trente ans que Bertini a publié ses *Premières Études*. Le succès en fut au moins aussi grand que celui des *Études* de Cramer, qui les avaient précédées. Elles furent suivies d'autres intitulées : *Études caractéristiques*, etc. C'était et c'est encore le meilleur guide à suivre pour s'initier à la grande école de Clémenti, de Cramer, de L. Adam, de Dussek, de Hummel et de tous les chefs d'école. Le style de Bertini est essentiellement classique par la conduite des idées, le tour mélodique et le mouvement des parties d'accompagnement, formant toujours une harmonie riche, pittoresque et d'une admirable pureté. Ces qualités si précieuses, de plus en plus rares chez nos modernes pianistes, qui tous veulent être compositeurs, se manifestent au plus haut degré dans vingt-quatre morceaux, qui sont la dernière œuvre importante du célèbre pianiste compositeur. Ces morceaux, publiés depuis quelque temps déjà par la maison Schonenberger, mais à peine connus encore des professeurs auxquels ils s'adressent plus spécialement, méritent d'être signalés dans ce travail, dont le principal objet est de mettre en relief tout ce qui se rapporte à l'enseignement du piano.

Ces vingt-quatre *morceaux caractéristiques*, publiés en deux livres sont, à proprement parler, des *Études* qui complètent la série des *Études* de l'auteur.

Les premières *Études* de Bertini sont trop connues des pianistes et des professeurs, elles ont été

trop de fois analysées, et supérieurement analysées par des écrivains compétents, pour que nous ayons à nous en occuper autrement que pour mémoire. Il n'en est pas de même des deux derniers cahiers de Bertini, dont nous venons d'écrire les titres, et que nous demandons la permission de passer rapidement en revue.

Le N° 1, *Mélodie*, a tout le charme tranquille des belles pages de nos plus grands maîtres. C'est un chant suave conduit avec beaucoup d'art, sagement développé et fournissant à l'harmonie des couleurs variées et expressives. Bien que court, ce morceau est complet et laisse les sens sous l'influence heureuse d'une sorte de fluide magnétique sonore. L'exécution de ce morceau n'offre aucune difficulté de mécanisme, mais pour le bien jouer il faut le bien sentir, et pour le bien sentir il faut avoir l'âme accessible au charme de la poésie musicale.

Le N° 2, *Marche accélérée*, contraste avec la *Mélodie*. C'est une sorte de *scherzo* à deux temps, d'une allure franche, mais dont la *coda* nous paraît un peu écourtée.

Je préfère le morceau suivant, N° 3, que l'auteur nomme *Fantasia*. Jouée rapidement et *ben legato*, cette page est charmante. Le retour à la tonique sur un dessin formant une suite d'accords de septième, est d'un très-joli effet et bien dans la couleur du morceau. Cette *Fantasia*, assez longuement développée à travers des modulations pittoresques, se perd dans les nuages d'une vapeur mé-

lodique au travers de laquelle l'oreille voit, pour ainsi dire, tout un monde de sonorités lointaines.

Le N° 4 est écrit dans un style fugué. Les marches d'harmonie y abondent. Les artistes joueront ce morceau avec plaisir, parce qu'ils en comprendront le travail intéressant ; les élèves l'étudieront avec fruit, parce qu'il développera en eux le sentiment du mouvement des parties, familier aux maîtres de la musique instrumentale.

Le N° 5, *Prière*, est une inspiration d'un noble et beau sentiment. La mélodie plus plaintive que religieuse, malgré le titre du morceau, se trouve colorée par les accords que fait entendre la main gauche se croisant sur la droite. Le majeur qui termine cette sorte d'invocation a de la grandeur, et les dernières mesures en sont délicates et suaves. L'âme, un moment débordée par les chastes accents d'une prière ardente, se recueille bientôt et se voile des doux mystères de l'idéal, sa spirituelle patrie.

La *Marche dramatique*, qui vient ensuite, prendrait honorablement sa place à l'Opéra, dans un défilé de chevaliers, de hallebardiers et d'archers. Il y a dans cette musique la pompe du genre et tout le montant belliqueux qui caractérise le sentiment noble, fier et généreux des guerriers du moyen âge.

La *Tyrolienne* a de la couleur locale. Sans être précisément originale, cette mélodie ne manque

pas d'agrément, surtout aujourd'hui que la mode des mazurkas et des polkas-mazurkas a mis le rhythme ternaire en faveur dans tous les salons.

Comme pour nous ménager une transition, le N° 8 de ce premier volume est un *menuet*, danse charmante que la mode reprendra certainement un jour, quand le règne de la polka et de la mazurka sera passé. Rangez-vous donc en rond, mesdames et messieurs, et admirez le couple élégant dont la pose noble et gracieuse attend les premiers accords du menuet. Les mânes de Vestris 1^er^ ont dû tressaillir d'aise à ces accents pleins de charme, et Bertini a bien mérité du *Dieu de la danse*.

Le N° 9, *Rêverie pastorale*, n'est pas un des morceaux que je préfère. Il m'a semblé un peu long et peut-être aussi un peu monotone. Je sais que la monotonie est un des écueils du genre pastoral, mais il appartenait à Bertini de l'éviter.

Les pianistes trouveront, dans le dixième morceau, une pâture pour leurs doigts impatients de parcourir le clavier. Toute la seconde partie de cet *andantino* est semée de perle sonores qui se pressent délicates et mélodieuses. Mais comme on doit toute la vérité aux hommes d'un véritable talent, lesquels n'ont besoin de l'indulgence de personne, je ne dissimulerai pas que le motif de cet *andantino*, d'un rhytme vulgaire au début, me paraît manquer de cette distinction qui fait le cachet des compositions de Bertini en général. La fin, il est vrai, corrige le commencement. En somme j'ai

tort si le proverbe a raison : *Tout est bien qui finit bien.*

Je n'ai à faire aucune réserve pour le N° 11 qui est un morceau de bonne école conduit de main de maître. Il est écrit à quatre parties, et chacune de ces parties joue un rôle intéressant dans cet ensemble qui rappelle la manière d'Haydn et celle de Mozart.

L'étude n° 12, qui termine ce premier cahier, est délicate et entraînante, sans présenter aucune difficulté de doigté. Le retour du motif en *la* mineur, après la modulation en *mi* bémol mineur est très-original. L'oreille trompée par l'accord de sixte augmentée (*sol b, si b, mi*) se résolvant enharmoniquement sur l'accord de dominante (*sol, si, re, fa*), est ici un trait d'harmonie charmant et tout nouveau.

Le second livre débute heureusement. Cette *Simple mélodie* est pleine de grâce, bien harmonisée, dans de bonnes proportions. Il règne partout, dans cette page charmante, un parfum suave, une fraîcheur bienfaisante qui caresse et séduit.

Le n° 14 emprunte son charme au caractère des mélodies allemandes. C'est un petit morceau estimable dans la bonne acception du mot.

Voici venir la valse aux gracieuses ondulations ; non cette valse effrénée que les danseurs appellent la valse à deux temps, mais la valse sagement mesurée, assez vive pour n'être pas languissante, assez modérée pour ne rien perdre de sa grâce. Ce

morceau fait dans la collection une très-agréable diversion.

La *Sérénade*, n° 16, est un bijou. Cela est mystérieux, délicat, éminemment distingué et coloré d'une teinte de mélancolie charmante.

L'*Improvisation* est un morceau qu'on voudrait entendre dans le silence d'une nuit d'été, au milieu des senteurs embaumées de la campagne. La rentrée du motif accompagné par les notes répétées de la basse est très-heureuse, et ajoute un mystère au caractère mystérieux de cette composition écrite sous la dictée de l'âme.

Il n'y a que la plume magistrale d'un maître qui ait pu tracer ce dix-huitième petit poëme auquel Bertini a donné le nom de *Solitaire*. Le style en est ferme, les accompagnements savamment conçus et la mélodie principale empreinte d'un sentiment noble, sympathique et élevé. Il résulte du dessin persistant des parties intermédiaires une grande richesse d'harmonie et le plus heureux effet.

J'aime l'allure franche et vigoureuse de l'*Allegro vivace*, N° 19, qui suit. Il y a là des effets de syncopes parfaitement appropriés au style de ce morceau qu'on croirait détaché d'une symphonie.

La *Ballade* N° 20, est une bluette savamment écrite, à laquelle on pourrait peut-être reprocher quelque indécision dans la tournure mélodique. Les mesures 9/8 et 3/4, qui se succèdent à plusieurs reprises, contribuent à donner ce caractère

d'indécision que nous avons cru remarquer. Cette réserve faite, nous ne pouvons qu'applaudir au sentiment général du morceau.

Le *Scherzo capricio*, N° 21, qui lui succède, est très-délicat. Sous les mains d'un pianiste intelligent, on croit entendre dans ce *scherzo* la voix fine et incisive des violons jouant *staccato*, et toutes les voix de l'orchestre apportant successivement leur contingent de coloris musical.

Le N° 22 est une gracieuse étude comme Bertini sait les faire. Les pianistes y trouveront plaisir et profit.

Une mélodie dont le sentiment est bien en rapport avec son titre, c'est *la mendiante*, N° 23. Écrite en *sol* mineur elle se termine en *sol* majeur, comme si la pauvre mendiante, secourue par la charité, ouvrait son cœur aux douces espérances.

Et comme les contrastes sont le grand art en musique, le N° 24, dernier morceau de la collection, est dédié... devinez à qui... aux ours du Vercors! Je ne serais pas surpris qu'après un pareil hommage les ours reconnaissants de cette localité se dépouillassent de leur peau pour en faire hommage au compositeur. S'ils ne le font pas, je les tiens pour des ours mal léchés, indignes d'aucune attention délicate.

Ainsi ce précieux recueil, qui a commencé par une mélodie exquise, finit par un trait d'esprit en musique. Et pourquoi pas? La musique qui traduit si délicieusement les sentiments tendres et les no-

bles passions, se prête aussi à merveille à rendre les mouvements d'une franche gaîté, et il y a des notes spirituelles comme il y a des mots spirituels. Toutefois, la gaîté n'est que passagère dans les œuvres de Bertini, d'une expression généralement tendre et poétique.

Si notre recommandation pouvait être de quelque utilité, quand il s'agit des œuvres de Bertini, qui se recommandent suffisamment par elles-mêmes, nous ne saurions engager trop vivement les élèves à travailler avec soin ces pages fécondes en enseignements utiles. En vérité, on est heureux de voir se produire de semblables travaux à notre époque de facile renommée, où tant de méchante musique, sans idée, sans art et sans orthographe, corrompt le goût public et étouffe parfois le germe des meilleures dispositions. C'est par le choix intelligent de la musique qu'on forme le goût des élèves ; or, le goût est une qualité sans laquelle toutes les autres deviennent inutiles, et qui sert, comme l'a dit dit si pittoresquement J.-J. Rousseau, de lunette à la raison.

Un musicien de beaucoup de talent et d'une grande modestie, Adolphe Le Carpentier, a puissamment contribué, autant par sa méthode que par ses arrangements, à aplanir les premières difficultés de l'étude du piano. Le Carpentier est le Berquin des jeunes musiciens qui épellent les notes sur le clavier, comme d'autres enfants épellent les mots dans les livres. Le Carpentier, avec un goût exquis

et un tact infini, approprie aux petites mains inexpérimentées des aspirants pianistes les plus jolis motifs des opéras en vogue, motifs qu'il sait mettre en relief en les ornant d'une manière toujours satisfaisante, au double point de vue de la musique en elle-même et du doigté de l'instrument. Avec cet auteur, les commençants sont sûrs de ne jamais contracter aucun défaut essentiel d'exécution, et ils font, suivant le précepte d'Horace, des progrès en s'amusant : *utile dulci*. Le Carpentier, dans un grand nombre de ses productions, a donné le plus heureux démenti au proverbe si généralement vrai : « Il n'est pas de roses sans épines. » Les roses de ce patient et philanthrope compositeur n'ont pas d'épines ; on peut les cueillir sans crainte. J'ai connu bien des professeurs de piano ; ils ont tous pour le Carpentier une estime qui touche à la reconnaissance. Être grand prix de Rome, pianiste d'une belle force, et borner son ambition à écrire des *bagatelles* et à enseigner personnellement les premiers rudiments du piano, c'est rare et c'est précieux, car cet acte d'humilité musicale n'a point été stérile ; il a, au contraire, contribué puissamment à rendre plus facile la tâche ingrate des professeurs, en même temps qu'il a propagé le goût du piano, en le rendant attrayant dès le début des études.

Au nombre des professeurs de piano, exécutants et compositeurs, que l'opinion publique a depuis longtemps classés au premier rang, il faut citer

M. Stamaty qui a eu le rare privilége de compter parmi ses élèves le plus grand nombre de nos jeunes virtuoses. Peut-être M. Stamaty est-il un peu trop systématique dans son enseignement, et peut-être aussi son admiration pour la musique de certains auteurs parmi lesquels figure M. Stamaty lui-même, le rend-il involontairement injuste envers certains auteurs modernes, qui pourtant ont bien aussi leur mérite, à côté des grands maîtres classiques et de M. Stamaty. Mais il faut rendre cette justice à l'éminent professeur qui nous occupe : s'il se trompe, il se trompe de bonne foi, et l'amour de l'art est le seul guide de ses inspirations. Avec cette noble passion de l'art on peut s'égarer, mais on apporte dans ses erreurs une élévation de sentiments et d'idées qui ne les rend jamais entièrement regrettables, et leur imprime même parfois ce cachet suprême du génie à la marque duquel les défauts se transforment en quelque sorte et touchent de si près aux belles qualités, que souvent on les préfère à celles-ci. C'est assez dire toute l'estime que nous professons pour cet artiste éminemment laborieux qui, dans ses courts moments de loisir, dans les *embellies* de son professorat, a trouvé le moyen de composer et d'écrire un grand nombre de productions savamment conçues, parmi lesquelles il faut citer plusieurs cahiers de très-jolies mélodies pour piano, et un certain nombre d'*Études* toujours pures d'harmonie, bien conduites et très-bonnes au point de vue

mécanisme de l'instrument. Si Émile Prudent n'était avant tout un pianiste virtuose, et si nous ne lui avions adressé tous nos compliments comme exécutant et comme compositeur spécial dans un des chapitres précédents, nous trouverions ici l'occasion d'étudier cet artiste au point de vue spécial du professeur, ce qui, peut-être, ne serait pas sans intérêt.

Les leçons particulières de piano de ce virtuose sont de véritables cours d'esthétique. Prudent est, par excellence, le pianiste professeur à la fois très-raisonnable et très-raisonnant. Bien convaincu de cette vérité si hautement proclamée par Thalberg dans la préface de *l'Art du chant appliqué au piano*, à savoir que les élèves, en général, jouent souvent trop avec leurs doigts et presque jamais assez avec leur intelligence, Prudent ne se borne pas, comme tant d'autres professeurs, à signaler les défauts d'exécution en eux-mêmes et à les rectifier; en musicien observateur qu'il est, il s'attache surtout à rechercher la *cause* des vices de l'exécution pour attaquer, comme on dit, le mal à ses racines. Il est rare qu'un défaut d'exécution provienne uniquement d'un vice de mécanisme et qu'à la maladresse des doigts ne se joigne par un manque de style. Prudent ne se trompe jamais dans son diagnostic musical; avec un grand bonheur d'expression et une verve communicative, il explique la cause du mal sous le double rapport du sentiment musical pur, et des lois mécaniques univer-

selles qui sont pour la tenue du corps, celle du bras, celles si importante du poignet, et pour le jeu des doigts, ce qu'elles sont pour tous les mouvements de la matière animée ou inanimée.

Émile Prudent est, comme je l'ai dit déjà un pianiste philosophe.

Un autre pianiste virtuose, plus ancien que Prudent dans la carrière, celui-là, et dont le nom marque une des périodes les plus brillantes de l'école du piano, c'est, on l'a deviné, Henri Herz. La vie tout entière de cet artiste n'a eu qu'un but, la glorification et la propagation du piano, au quadruple point de vue de l'exécutant, du compositeur, du professeur et du facteur.

Si à notre époque de vulgarisation artistique et scientifique, d'économie industrielle et commerciale, où les *spécialités* étalent partout leurs petites enseignes sur les choses et sur les hommes, on voulait aussi spécialiser l'enseignement du piano, Henri Herz apparaîtrait comme le professeur par excellence du beau sexe, autant à cause de sa personne éminemment distinguée, de son humeur égale et bienveillante, de sa mise élégante et recherchée, que par la nature de son talent essentiellement gracieux. Henri Herz est professeur de piano au Conservatoire, et il dirige une classe de jeunes personnes. Cela devait être. Cet artiste compte, tant en France qu'à l'étranger, de quatre à cinq mille dames auxquelles il a donné des leçons durant sa longue et laborieuse carrière de

professeur. Ce joli bataillon de pianistes amateurs ou artistes juge Henri Herz à sa valeur, et c'est toujours avec un juste sentiment de fierté qu'en prononçant son nom chaque élève de ce maître ajoute : Je suis son élève.

Être élève de Herz, c'est un titre. C'est presque un brevet de capacité. Aussi combien de professeurs femmes (en vérité il serait bien temps qu'on donnât un féminin à ce mot) qui n'ont d'autre titre à la recommandation des familles que celui d'élève de Henri Herz !

Si toutes les élèves de Herz avaient pris des leçons de ce maître, il n'aurait rien à dire ; mais en cherchant bien, on en trouverait un certain nombre — et des plus audacieuses — qui ne le connaissent même pas de vue.

Vous ne comprenez pas ; écoutez ceci et vous allez comprendre.

Un beau jour, Henri Herz, voyageant en Amérique, reçut la visite d'une jeune femme qui paraissait très-émue, ce qui ajoutait une grâce de plus à toutes les grâces de sa personne.

— Vous êtes monsieur Henri Herz ? lui demanda la dame d'une voix légèrement altérée.

— Hélas madame, je suis forcé de l'être, répondit en souriant le pianiste,

— En êtes-vous bien sûr ? ajouta la jeune femme dont l'émotion allait *crescendo*.

— Je crois pouvoir vous l'affirmer, répondit Henri Herz en passant du sourire au rire franc.

— Ah ! monsieur, que cela est donc fâcheux !

— Comment, madame, vous trouvez qu'il est fâcheux que je ne sois pas un autre que moi-même?

— Pardon, monsieur, mais vous ne pouvez me comprendre...

— J'avoue, madame, que je ne saisis pas encore parfaitement.

— Eh bien ! monsieur, vous allez tout savoir.

Veuillez donc prendre la peine de vous asseoir, madame, fit le virtuose.

La dame s'assied et promène dans toute la chambre un regard inquiet.

Henri Herz devine son inquiétude et lui dit :

— Nous sommes seuls, madame.

Un instant de silence succéda à ces paroles.

Enfin la dame laissa échapper un soupir et :

— Monsieur Henri Herz, vous avez trop de talent pour n'être pas généreux, et c'est votre générosité que je viens implorer.

— Ma générosité, madame.

— Oui, monsieur, votre générosité. Je suis professeur de piano, et voulant ajouter à mon faible talent un titre de recommandation aux yeux des habitants de ce pays, où je suis établie depuis quelques années, j'ai osé me faire annoncer comme votre élève. Grâce à cette audacieuse imposture, je me suis fait promptement une brillante réputation, et on ne m'appelle plus ici que l'élève de Herz. Votre arrivée tout à fait imprévue en Amérique m'a jetée dans la plus cruelle anxiété, et si vous

dévoilez ce mensonge, monsieur, je n'ai plus qu'à fuir cette ville où mon titre d'élève de Herz deviendrait une cruelle ironie.

— Mais, dit le pianiste en regardant la visiteuse fixement et en se grattant le front comme pour rappeler un souvenir, n'êtes-vous pas madame... madame... Mon Dieu ! quelle triste mémoire que la mienne... Madame...

— Je suis demoiselle, monsieur Herz.

— Ah ! vous êtes demoiselle ! Eh bien ! oui, c'est ça... mademoiselle... mademoiselle...

— Mademoiselle Fidler.

— Précisément, mademoiselle Fidler. Je me souviens parfaitement de vous, mademoiselle, des leçons que j'ai eu le plaisir de vous donner à Paris.

— Comment, monsieur Herz, vous vous souvenez de moi... des leçons que vous m'avez données... à Paris... où je ne suis jamais allée ?

— Parfaitement. Vous aviez d'excellentes dispositions, et si quelqu'un doit de la reconnaissance à l'autre, c'est moi qui vous en dois, mademoiselle... Fidler, pour avoir bien voulu vous dire mon élève.

— Ah ! monsieur Herz, dit la jeune femme en appuyant une main sur son cœur comme pour en comprimer les battements précipités, ce fait est plus que généreux, c'est de l'exquise délicatesse, et je ne sais comment vous témoigner ma reconnaissance.

A ce moment entra le secrétaire du pianiste, qui venait pour prendre le titre des morceaux, afin de rédiger le programme pour le concert annoncé.

— Vous mettrez sur les affiches et sur les programmes, dit le virtuose en s'adressant à son secrétaire, que je donne cette première soirée musicale avec le concours de mon élève favorite, mademoiselle Fidler, ici présente.

— Comment, monsieur, vous consentez à ce que je me fasse entendre avant vous, dans ce concert qui...?

— Avant moi, non, reprit Henri Herz, mais en même temps que moi.

— Oh! mais c'est plus flatteur encore... et à deux pianos?

— A deux pianos, si vous voulez.

— Justement je sais par cœur la première partie de votre duo sur la *Donna del Lago*.

— Va pour mon duo de la *Donna del Lago*. Nous répéterons ce morceau quand vous voudrez et où il vous plaira.

— Ah! monsieur Herz, dit mademoiselle Fidler avec attendrissement, que je suis donc heureuse de n'avoir jamais pris de leçons avec vous, puisque cela me vaudra de passer pour votre élève favorite.

Le jour du concert arriva. Mademoiselle Fidler excitée par la présence de l'illustre pianiste, joua mieux que jamais, et mérita une bonne part d'applaudissements.

Deux mois plus tard elle se mariait richement à un respectable dilettante, heureux surtout d'avoir pour femme une élève de Henri Herz.

Les élèves de Herz, — je parle de celles et de

ceux qui ont pris des leçons avec lui, — se distinguent par un jeu brillant, mais classique ; par un mécanisme sagement réglé, par un style expressif, sans exagération, par un intelligent emploi de la grande pédale, — l'écueil des médiocres pianistes et des pianistes qui n'ont pas étudié l'harmonie, — enfin par une exécution bien rhythmée et une tenue irréprochable au piano. Tous les ans il sort quelque premier prix de la classe de ce professeur dont les élèves, en général, joignent aux qualités que nous venons d'énumérer celle de déchiffrer facilement la musique.

Outre la classe de piano dirigée par Henri Herz, il y a au Conservatoire de Paris une classe de pianistes femmes, tenue par M. Lecouppey. Ce professeur, très-bon musicien et compositeur parfois gracieux, a formé de bonnes élèves, bien qu'il ne soit pas lui-même pianiste dans la rigide acception du mot. Mais il est prouvé qu'on peut, en fait d'instruments de musique surtout, enseigner à faire aux autres ce qu'on serait incapable de faire soi-même. Or, nous l'avons dit, les meilleurs professeurs ne sont pas toujours les plus grands virtuoses. La seule chose qu'on pourrait peut-être reprocher aux élèves de M. Lecouppey, en général, c'est une certaine exagération dans les passages qui demandent à être exécutés avec tendresse. « Faut de l'amour, pas trop n'en faut. » Cette maxime si vraie, malgré son caractère rustique, s'étend du cœur au clavier du piano, et mieux vau-

drait cent fois, pour le repos de l'âme et la satisfaction de l'oreille, ne pas atteindre le but que le dépasser, en fait de sentiment de ce genre.

Un professeur dont on nous pardonnera de ne pas aimer follement la musique, mais dont les arrangements, par cela même qu'ils sont un peu communs, conviennent très-bien aux élèves dont les doigts manquent encore de toute l'habileté désirable, et dont le goût n'est pas encore entièrement formé, c'est M. Henri Rosellen. Un des mérites de ce musicien est d'avoir intitulé *fantaisie* ce que d'autres compositeurs spéciaux s'entêtaient, malgré la mode, à nommer *variations*. Entre une fantaisie et un air varié quelle différence, même lorsque c'est exactement la même chose ! Qui donc a pu méconnaître l'esprit du vulgaire — le plus despotique des esprits — au point de dire naïvement que « les noms ne font rien à la chose? » Les noms, au contraire, font tout à la chose, dans la plupart des cas. Le plus intelligent des éditeurs de musique français n'eût pas, il y a quelques années, donné soixante et quinze centimes de la propriété d'un *air varié pour piano*, cet air varié n'eût-il renfermé aucune variation et eût-il été composé en collaboration par Rossini, Weber Beethoven, Haydn, Mozart et Rossellen lui-même. La mode est une reine altière qui ne fait jamais de concessions. Elle a pour ministres la routine et la vanité, et, avec de semblables auxiliaires, on n'a rien à redouter de personne, et on se moque des gens de

bon sens et des hommes de génie, si par hasard il s'en rencontre. M. Rosellen a donc fait preuve d'esprit en intitulant *fantaisie* les *variations* qu'il a écrites sur les thèmes d'opéras. Cette excellente idée a trouvé sa récompense dans un succès populaire qui a fait des morceaux de piano écrits par Henri Rosellen l'indispensable étude des élèves et des amateurs.

A ce point de vue, la musique de cet auteur ne saurait être passée sous silence lorsqu'il s'agit de l'enseignement du piano. Ajoutons, pour être juste, — et c'est là notre constante préoccupation, — que les fantaisies de ce professeur, si elles ne sont guère qu'une imitation, en raccourci, sous le rapport des qualités de style, des airs variés de Henri Herz, dont M. Rosellen a été, je crois, l'élève, présentent du moins certains mérites dont il faut tenir grand compte. Elles sont généralement brillantes, sans difficultés sérieuses, les thèmes sont d'ordinaire choisis avec goût; enfin, et c'est là le plus important, elles sont bien écrites pour l'instrument, et les élèves en les jouant, ne s'exposent jamais à contracter des vices de doigtés.

Un bon sonnet, dit-on, vaux mieux qu'un long poëme, — sans doute, quand ce poëme n'est pas bon. — Le bon sonnet de M. Henri Rosellen, c'est sa charmante *Réverie* en notes répétées, que j'ai entendue, que vous avez entendue, que tout le monde a entendue mille fois et plus, sans que moi, ni vous, ni personne s'en soit jamais fatigué. Pour-

quoi? parce qu'il y a dans ces quelques pages l'expression d'une véritable inspiration du cœur, et que les accents du cœur ne vieillissent jamais.

Un compositeur allemand qui joue du piano comme un virtuose français, c'est-à-dire avec une entente parfaite de la sonorité de l'instrument et sans jamais rien forcer, W. Kruger est aujourd'hui un des professeurs les plus en vogue de la capitale. M. W. Kruger est éclectique dans son enseignement et il prend son bien, comme Molière, partout où il le trouve, aussi bien dans l'œuvre des classiques que dans celle des modernes. Ses élèves jouent indistinctement du Beethoven, du Weber, du Mendelssohn, du Hummel, du Moscheles, du Kalkbrenner, du Chopin, du Bertini, du Cramer, du Clementi, du Mozart, du Herz, du Prudent, du Ravina, du Lacombe, du Goria, du Thalberg, du Kruger, du Gottschalk, de l'Alkan, du Mathias, du Paul Bernard et de cent autres compositeurs moins célèbres, mais dans le bagage desquels, en cherchant bien, un professeur intelligent découvre de bonnes choses. Voilà ce que doit être le professeur qui veut, avant tout, le progrès de ses élèves.

Je viens de prononcer le nom de Ravina, et ses délicieuses études qui ont exercé une influence incontestable sur le goût des pianistes me reviennent tout naturellement à l'esprit. Quand on est un exécutant aussi agréable que Ravina, qu'on écrit de si charmante musique, on ne peut pas être un médiocre professeur. Il est vrai que cet artiste est plus

célèbre comme compositeur spécial pour son instrument que comme professeur ; mais nous avons entendu un nombre suffisant d'élèves de ce maître pour pouvoir assurer que l'enseignement du piano compte en lui un membre intelligent et dévoué.

Depuis que Chopin, ce poëte sublime du clavier, s'est éteint et qu'avec sa mort une admiration tardive est née pour tous les ouvrages exhalés de son âme inquiète et souffrante, beaucoup de professeurs se sont attachés à continuer les traditions de cet illustre pianiste ; mais très-peu ont réussi à noter dans leur cœur les nuances ineffables du toucher vaporeux qui avait frappé leur oreille, et que la plume est impuissante à transcrire. Pourtant, Chopin, subissant la loi commune, a donné des leçons pour vivre, et il a aussi, par amitié pour quelques personnes et par amour de l'art, livré les secrets de son incomparable exécution. Mais de semblables secrets peuvent-ils jamais se livrer complétement? On les comprend, on les touche, on va s'en emparer, on croit les tenir, mais ils vous échappent, parce que, pour se les approprier, il faudrait avoir soi-même les délicatesses d'esprit, les émotions du cœur qui faisaient de Chopin une nature d'élite entre les natures d'élite. Toutefois, j'ai ouï dire qu'un de ses élèves favoris, M. Jules Fontana, possède à un haut degré le style de ce grand maître. S'il en est ainsi, nous ne pouvons que nous en féliciter, bien convaincu que nous sommes des services précieux que pourrait

rendre à l'enseignement un professeur dévoué à la propagation des œuvres de Chopin.

Au reste, nous connaissons quelques-uns des ouvrages de M. Jules Fontana, qui sont une très-heureuse imitation des touchantes et délicates compositions de l'auteur de *La Berceuse* et des *Mazurkas*.

Un pianiste qui a écrit un nombre considérable d'ouvrages dont plusieurs sont destinés à l'enseignement, est M. Édouard Wolf. La réputation de M. Wolf comme professeur est depuis longtemps établie à Paris. Cet artiste, par son zèle et son expérience, justifie sa réputation. Son influence dans les progrès et la vulgarisation du piano en France, dans ces dernières années, ne saurait être méconnue. Nous sommes heureux de lui rendre cet hommage.

Parmi les jeunes compositeurs pianistes que la renommée aux cent oreilles a pris en sa faveur dans ces derniers temps, se présente en première ligne M. Paul Bernard, auteur d'une cinquantaine de pièces écrites de main de virtuose. Les œuvres de Paul Bernard, très-goûtées à Paris, ont franchi les difficiles barrières de la province où les professeurs, assez peu amoureux des nouveautés, ont fini néanmoins par donner à ce compositeur un droit de cité que certainement il mérite sous tous les rapports. Bernard est un artiste. Il a fait au Conservatoire des études complètes et pourrait tout comme un autre, s'il le voulait, écrire des opéras

et des symphonies de cette même plume exercée qui dessine avec tant de bonheur les arpéges dont il enrichit ses élégants caprices de piano. Un mélange heureux de classique et de romantique caractérise les ouvrages de ce jeune maître que nous ne pouvions oublier ici.

Dans ce tableau des pianistes professeurs qui, par leurs compositions et leurs leçons particulières, sont par excellence les conservateurs et les propagateurs de l'enseignement du piano, se dessine vigoureusement la mâle figure de Napoléon Alkan, dont le fier caractère est au niveau de son mérite exceptionnel.

Alkan est un véritable tempérament d'artiste ; il a l'inspiration d'une imagination robuste et l'indépendance d'un cœur orgueilleux sans vanité.

Je n'ai jamais eu l'occasion d'entendre ce pianiste ; mais, d'après les pianistes eux-mêmes, Alkan est un exécutant de premier ordre et un professeur ingénieux à communiquer ses pensées.

On lui prête un caractère bizarre, sombre et mystique ; on dit que pour humilier son orgueil il contemple, à l'instar de je ne sais plus quel ordre de moines, des têtes de mort et même des squelettes tout entiers. Enfin, quelques-uns affirment que dans sa chambre à coucher se dresse un catafalque au milieu duquel figure le cercueil qui doit un jour renfermer ses restes mortels.

Je ne crois que médiocrement à tout cela.

Que d'habitude M. Alkan ne se montre pas d'une

gaîté folle, cela paraît certain, mais de cet état de gaîté à cet état de tristesse, il y a loin, et c'est sans doute entre ces deux points extrêmes d'humeur que se place la vérité.

Après tout il importe peu que M. Alkan soit triste ou gai, qu'il ne soit ni triste ni gai et qu'il se récrée ou qu'il ne se récrée pas par la vue de têtes de mort et d'attirails funèbres.

Ce qui importe c'est qu'il écrive de bonne musique, et il en écrit ; qu'il donne de bonnes leçons, et il en donne.

Napoléon Alkan est une des gloires du piano, qu'on le considère comme exécutant, comme compositeur ou comme professeur.

Les femmes sont-elles moins aptes que les hommes à exceller sur le piano? Je serais tenté de pencher pour l'affirmative. En effet, un très-petit nombre de femmes dans le nombre important de celles qui se livrent à l'étude de cet instrument, sont arrivées à une grande réputation. On cite madame Pleyel, madame Escudier-Kastner, madame Massart, madame Schumann, madame Wartel et mademoiselle Joséphine Martin. Le reste, à peu d'exceptions près, se confond dans une médiocrité qu'on appelle honnête, je ne sais trop pourquoi.

Depuis bien des années déjà madame Pleyel s'est fixée en Belgique, où elle dirige une classe de piano au Conservatoire de Bruxelles. Si cette charmante pianiste, charmante entre toutes, réussit à donner à ses élèves la plus minime partie des qua-

lités adorables qui constituent son jeu souple, gracieux, délicat, fin, pur, aimable, embaumé, irrésistible, son éloignement de Paris est plus qu'un sujet de regret pour les dilettanti, c'est une perte réelle pour les progrès de l'art dans notre pays.

La France revendique madame Pleyel, et sa place est marquée à notre école nationale de musique.

S'il est une artiste élevée dans le culte du beau en musique, c'est, à coup sûr, madame Massart, qui, sous le nom d'Aglaé Masson, s'était déjà fait une brillante renommée. Mariée à un violoniste d'un talent sérieux, habitué à l'enseignement, madame Massart n'a cessé de cultiver son art avec passion, et les élèves qu'elle a formés, elle peut les compter avec orgueil.

Quant à mademoiselle Joséphine Martin, son éloge est tout entier dans son nom, célèbre aujourd'hui en Europe. Travailleur infatigable, Mademoiselle Martin oublie qu'elle est une pianiste de premier ordre, pour se renfermer exclusivement dans les attributions de professeur, donnant jusqu'à douze et quatorze heures de leçons par jour. Quelle tâche, Dieu juste et puissant ! et comment une femme, une demoiselle, y peut-elle résister ? Mais j'oublie que les femmes, si faibles dans certaines circonstances où les hommes se montrent très-forts, deviennent infatigables dans certaines autres circonstances où les hommes crient merci. Au piano, quand il s'agit de donner des leçons, et au bal, lorsqu'il s'agit de danser, une

faible femme vaut au moins deux hommes forts.

Grâce à cette aptitude féminine, mademoiselle Joséphine Martin compte ses élèves par centaines, parmi lesquelles on peut citer des amateurs d'un rare talent et des artistes en renom.

Ajoutons que si mademoiselle Martin a rendu des services signalés à l'enseignement du piano par ses leçons particulières, elle mérite aussi des éloges pour ses jolies compositions, dont quelques-unes sont aujourd'hui généralement adoptées.

Nous avons gardé, pour clore cet article sur les professeurs de piano qui exécutent, deux noms de femme, les deux professeurs titulaires du Conservatoire de Paris, mesdames Farrenc et Coche.

Si la nature de ce travail nous permettait des développements biographiques, nous aurions plusieurs pages à remplir sur madame Farrenc, aussi remarquable comme symphoniste que comme pianiste et professeur. A ceux qui seraient curieux de connaître en détail les travaux de cette artiste exceptionnelle, nous renvoyons au dictionnaire biographique de M. Fétis.

Considérée comme professeur de piano, madame Farrenc présente une physionomie particulière. Justement passionnée pour les œuvres de certains classiques, notamment de Hummel, elle a peut-être le tort de se montrer exclusive en dédaignant systématiquement les œuvres de l'école moderne. L'art, pourtant, ne saurait rester stationnaire sous peine de dépérir, et ce n'est point man-

quer à l'admiration qu'on doit aux morts que de rendre justice aux vivants.

Quoi qu'il en soit de l'esprit d'exclusion qui caractérise l'enseignement de madame Farrenc, cette artiste est un des professeurs les plus honorables et les plus hautement appréciés. Si ses élèves manquent parfois de ce tact précieux qui imprime au son les nuances délicates, et fait dire d'un pianiste qu'il chante comme avec la voix humaine sur son instrument, en revanche, elles jouent correctement, toujours parfaitement en mesure et sans que jamais la charivarique grande pédale, oubliée sous un pied barbare, vienne apporter dans les modulations cette infernale cacophonie dont tant de pianistes criminels assassinent nos oreilles. Madame Farrenc est le professeur académique par excellence, et je n'en connais pas de meilleur pour diriger les premières années de l'étude du piano.

Madame Coche occupe, à la satisfaction générale, ses importantes fonctions au Conservatoire. Pianiste distinguée, elle a produit de remarquables élèves, dont la plus célèbre assurément est une de ses filles, madame Édouard Lyon, qui a obtenu au Conservatoire, alors qu'elle était encore mademoiselle Fanny Coche, un premier prix de piano, remporté à l'unanimité.

Si l'on ajoute à la liste que nous venons de dresser des professeurs de piano émérites, tous ceux qu'il nous a fallu passer sous silence et qui pourtant mériteraient une mention, on ne craindra pas

de voir se perdre en France le culte de cet instrument; d'autant qu'à côté des nombreux professeurs qui exécutent, se tient au second plan dans la position d'une imposante réserve, l'armée tout entière des professeurs qui n'exécutent pas.

LE PROFESSEUR QUI N'EXÉCUTE PAS.

Le professeur de piano qui n'exécute pas, est un être mystérieux, bien digne d'exercer la sagacité des esprits observateurs.

Enseigner ce qu'on ne sait pas paraît, en effet, au premier abord, un mystère inexplicable, et on se demande par quel phénomène étrange, le professeur de cette catégorie n'a pas un peu profité lui-même des leçons qu'il a données aux autres.

Et pourtant, il est en musique des bizarreries plus inexplicables encore.

Par exemple, je connais un illustre professeur de solfége et d'harmonie, auteur de méthodes si ingénieuses, si logiques, si faciles pour apprendre ces deux branches importantes de l'art, qu'il suffit pour devenir un savant musicien, d'acheter les susdites méthodes sans qu'il soit besoin de les étudier. Certes, il serait difficile de pousser plus loin le progrès de l'enseignement; à moins d'arriver à donner gratuitement les méthodes. Mais il ne faut pas l'espérer. Eh bien! qui le croirait? l'illustre inventeur de ces méthodes, que je ne crains pa

de qualifier de surnaturelles, — ni vous non plus sans doute, — n'a jamais, à ce qu'on assure, su ni solfier, ni mettre une basse sous un chant. L'esprit se perd en conjectures devant un pareil fait, et malgré soi on incline à supposer un pacte secret entre le diable et le professeur :

— Veux-tu, aurait dit le diable au professeur, être plus grand que le monde ?

— Oui, aurait répondu le professeur.

— Enseigner le solfége ?

— Oui.

— Comme on ne l'enseigna jamais?

— Oui.

— Et l'harmonie aussi?

— Oui.

— Et faire imprimer des méthodes ?

— Oui.

— Qui te rapporteront beaucoup d'argent?

— Oui.

— Et beaucoup de gloire?

— Oui.

— Soit ; je t'accorde tout cela, mais à une condition?

— Une condition, laquelle ?

— C'est que, malgré tous tes efforts tu ne pourras jamais apprendre toi-même ce que tu enseigneras si facilement aux autres.

— Et puis?

— C'est tout.

— J'accepte.

Et le diable aurait disparu au milieu d'une vive lueur, laissant après lui une forte odeur de soufre, et le professeur aurait fait imprimer ses méthodes, et il en aurait vendu beaucoup, et tout le monde aurait appris à solfier et à faire une fugue avec autant de facilité qu'on apprend à jouer à la bataille, excepté lui.

Revenons au professeur de piano qui n'exécute pas. Parmi les professeurs de cette catégorie, s'il en est de très-malheureux et qui chassent l'élève avec aussi peu de succès que les chasseurs parisiens chassent le lièvre et la perdrix dans la plaine de Saint-Denis, il en est aussi de très-heureux et dont la clientèle est toujours aussi abondante que productive.

Personne dans le monde des arts ne connaît leur nom, jamais ils n'ont rien publié, jamais aucun journal ne s'est occupé d'eux, jamais on ne les entend nulle part, par la raison péremptoire qu'ils ne savent rien jouer ; jamais même, ils ne produisent aucun de leurs élèves, et pourtant, dans un certain monde souterrain, ils passent pour des phénix, on les consulte sur les opéras nouveaux qu'ils ne vont jamais voir, sur les grands virtuoses qu'ils ne vont jamais entendre, sur la musique nouvelle qu'ils ne connaissent pas, sur l'histoire de la musique qu'ils ignorent complétement ; à toutes ces questions qu'on leur adresse, ils répondent sans hésiter et prennent volontiers pour juger des œuvres nouvelles et des virtuoses présents, l'air

dédaigneux qui, à défaut de modestie, convient si bien au mérite transcendant.

On les contemple alors avec admiration et on les invite à dîner; ils aiment les bons morceaux et se connaissent en vins. De plus, ils font partie, ce qui est très-louable, de plusieurs sociétés de bienfaisance : *Société de l'ami des enfants; Société des bons pères; Société des bonnes mères; Société du pot-au-feu*, qui est un peu la Société du court bouillon, etc., etc. Ils payent régulièrement les deux francs par mois de cotisation exigés par ces différentes sociétés, et ils trouvent que ce n'est pas cher; car cela les pose comme de saints hommes vis-à-vis des âmes charitables, en même temps que cela les met en relations avec des gens bien placés dans le monde, qui leur feront avoir des élèves à l'occasion.

Les couvents et les confréries, en province surtout, accaparent ces professeurs qu'on voit courir dans la rue pour gagner cinq minutes, et qui à cinq heures du matin, en hiver, sont installés au piano à côté de jeunes élèves, lesquels soufflent dans leurs mains pour conjurer les engelures dont leurs doigts sont horriblement émaillés.

Le professeur de cette catégorie ne se marie pas, il se laisse marier par ses protecteurs, et fait toujours en cela une excellente affaire. S'il n'aime jamais beaucoup celle dont il épouse la dot, il a du moins pour elle les égards qu'un mari philanthrope et professeur doit à sa femme; et le diman-

che, après vêpres, il promène, s'il fait beau temps, sa femme et ses enfants dans le cas où le ciel aurait béni son union. S'il fait mauvais temps, il accorde son piano, ou il met en ordre sa collection de papillons.

A Paris, ce professeur gagne de douze à quinze mille francs par an, et il en dépense de trois à quatre mille.

En province, il gagne annuellement de six à dix mille francs, et il en dépense de deux mille cinq cents à trois mille.

Il a dans son salon, les portraits lithographiés des grands compositeurs de musique, donnés en prime par le *Journal des demoiselles* auquel est abonnée sa chaste moitié, comme étant à peu près la seule publication littéraire qu'une mère de famille puisse lire dans ce temps de profonde corruption, sans s'exposer à pervertir son cœur, à égarer son esprit.

Il arrive toujours un moment où ce professeur éprouve le besoin de goûter les bienfaits du repos, et d'aller vivre dans un des appartements de la maison dont il est le propriétaire.

Alors il vend sa clientèle à quelque musicien dont le sort l'intéresse et qui le paye comptant, et il se renferme tout entier dans les soins de la famille. Personne plus que lui n'est habile à obtenir pour ses fils des demi-bourses dans les colléges et des faveurs dans les différentes administrations.

Il meurt marguillier de sa paroisse.

Au-dessous de ce professeur qui occupe le plus haut de l'échelle, dans la catégorie si nombreuse des professeurs de piano qui ne jouent pas du piano, se placent aux échelons intermédiaires tous les musiciens violonistes, — bassistes, — contrebassistes, — harpistes, — guitaristes, — flûtistes, bassonistes, — trompettistes, — trombonistes, — ophicléidistes, — clarinettistes, — hautboïstes, — — cornistes, — altos, — trompettes à pistons, — timbaliers, — chapeaux-chinois, —serpents de cathédrale, — maîtres de chant et accordeurs de pianos, qui trouvent dans cet instrument véritablement providentiel, un complément de ressources nécessaires à leur existence. Supprimez le piano, et je ne crains pas de prédire les plus graves catastrophes sociales.

Combien d'estimables musiciens qui ne trouvent pas à donner des leçons de l'instrument dont ils jouent fort bien, et qui s'emploient lucrativement à donner des leçons de piano dont ils ne savent pas jouer du tout. Au demeurant je n'y vois pas de mal, et si pour perfectionner un élève, un exécutant habile est indispensable, un bon musicien qui connaît son clavier pourra toujours donner les leçons de piano du premier degré.

Quand vous voyez suspendu à la porte, chez les marchands de vins et de meubles d'occasion, un écriteau vert tendre, sur lequel sont écrites ces deux dignes : *Leçons de piano et de chant A UN FRANC, par un élève de Herz et de M^me^ Damoreau*, vous

pouvez être bien certain qu'il s'agit d'un de ces pauvres musiciens, dont les doigts sont aussi rebelles que le gosier, ce qui ne les empêche pas de vivre parfois très-convenablement du produit de leurs leçons.

Mais à côté des professeurs qui donnent des leçons de piano à un prix convenable, combien en pourrait-on compter qui en donnent à cinquante centimes, pour un déjeuner, pour un dîner, pour du charbon, pour des robes! etc.

J'ai eu l'occasion de voir plusieurs fois, chez des amis, une vieille demoiselle, sourde à sourire au bruit d'un coup de pistolet et à répondre : plaît-il? paralysée des deux mains, et qui, malgré ses infirmités, donnait des leçons de piano en échange de tout ce dont elle avait besoin pour vivre. A sept heures du matin, elle donnait sa première leçon en échange d'une tasse de café au lait avec du pain et du beurre. Son épicier, son boucher, sa couturière, sa modiste, son charbonnier, sa cordonnière et son propriétaire, étaient payés en leçons de piano.

Un jour je la rencontrai. Elle me demanda de mes nouvelles. Je lui fis signe que je me portais bien. Puis elle sourit et me dit avec un air de grande satisfaction : Savez-vous où je vais de ce pas? Je lui fis comprendre que je n'en savais rien. Eh bien, ajouta-t-elle, je vais prendre un bain. Je lui exprimai de mon mieux tout le plaisir que me causait pour elle cette excellente nouvelle. Mais,

continua-t-elle, il y a quelque chose que vous ne pouvez pas deviner. Je gardai le silence. C'est que ce bain et tout ceux que je prendrai à l'avenir ne me coûteront rien. Je répondis par un geste de tête, qui voulait dire, bravo! Oui, dit-elle, j'ai trouvé ce que depuis longtemps je cherchais ; un établissement de bains, qui voulût faire un échange avec moi; je donne des leçons à la petite fille de l'établissement, contre le droit de prendre tous les bains qui me seront agréables. Quand je n'ai rien de mieux à faire, je vais prendre un bain à l'eau de son, cela rafraîchit et fait passer le temps.

Les leçons de musique offertes en payement me rappellent un fait assez original. Un violoncelliste que je ne veux pas nommer, mais dont le nom vous est certainement connu, se trouve un jour assis à une table de jeu où les louis d'or et les billets de banque couvraient le tapis vert. C'est dire qu'on jouait gros jeu. Notre artiste joue et perd en quelques minutes l'argent qu'il avait sur lui; une bagatelle, 300 francs. Le jeu continue sur parole, et, à quatre heures du matin, quand il fallut se retirer, le violoncelliste en question redevait à son heureux adversaire la somme ronde de 4,000 francs. Il se trouva que ce dernier connaissait la position assez modeste alors du violoncelliste et qu'il voulut agir généreusement avec lui.

— J'ai compris, monsieur, lui dit-il, à votre manière de jouer que nous ne jouions pas sérieu-

sement, et je ne vous considère pas comme étant mon débiteur.

A ce trait de magnificence inattendue rehaussée par la façon toute courtoise dont il se produisait, le violoncelliste fut ému de bonheur et de confusion. Il sentait bien que c'était un cadeau qu'on voulait lui faire, et il en était à la fois heureux et humilié. Sans doute il eût payé les 4,000 francs qu'il savait bien devoir s'il les avait eus, mais il ne les avait pas. Il chercha le moyen de concilier les délicatesses de sa conscience et de son amour-propre avec la pénurie de ses moyens financiers.

— Monsieur, balbutia-t-il, je suis violoncelliste.

— Je n'y vois aucun mal, monsieur, au contraire.

— Je joue toujours sérieusement, monsieur, et je tiens à vous payer.

— Faites, monsieur, comme il vous plaira.

— Voulez-vous, monsieur, que je vous fasse par écrit une reconnaissance de la somme que je vous dois?

— C'est inutile, monsieur, votre parole me suffit.

— Eh bien, monsieur, je reconnais vous devoir la somme de 4,000 francs, payables en leçons de violoncelle et à votre ordre.

— Soyez persuadé, monsieur, que lorsque j'aurai pour 4,000 francs de leçons de violoncelle à prendre ou à faire prendre, je me souviendrai de votre aimable proposition.

Après l'échange de leçons de piano contre tous les objets possibles y compris les bains, après l'offre de payer en leçons des dettes de jeu, il ne manquait plus que d'emprunter de l'argent avec primes en leçons de piano. Cette dernière opération a été tentée publiquement, et voici ce que je lis dans les annonces du journal *le Siècle*, à la date du samedi 4 mai 1861.

« On demande 300 francs pour un an, contre » intérêt de deux leçons de piano par semaine, » par un professeur dont la capacité et l'honorabi- » lité seront prouvées. Écrire franco à M. K., rue » Taitbout, 8, à Paris. »

Une semblable annonce est extraordinaire en France. Aux États-Unis elle n'aurait rien que de très-ordinaire. Les journaux américains renferment tous les jours des demandes bien autrement excentriques, ma foi ! Jugez-en par celle-ci que j'ai recueillie sur les lieux-mêmes, qui est très-courte, et que pour cette raison je demande la permission de citer incidemment : « On demande, pour com- » pléter une troupe d'artistes ambulants, un pia- » niste accompagnateur, un clarinettiste et un » phénomène humain, un géant, une naine, une » femme colosse ou une femme barbue. On don- » nerait la préférence à une femme qui aurait une » tête de mort. »

En présence du grand nombre de professeurs de musique qui vivent plus ou moins bien du produit de leur industrie artistique, on s'est souvent

demandé s'il ne conviendrait pas de réclamer pour les professeurs de musique, les garanties de capacité exigées pour les professeurs des diverses branches de l'instruction ordinaire. Je ne vois pas bien, en effet, pourquoi les professeurs de musique échappent aux examens de capacité, qui sont la dignité du professeur et la garantie des familles.

La musique, objecte-t-on, est un art libéral et doit, en conséquence, pouvoir s'enseigner librement.

A cela, je réponds que les avocats, eux aussi, exercent un art libéral et que pourtant, pour plaider devant un tribunal, comme avocat, il faut nécessairement avoir reçu son diplôme. Une profession est libérale par sa nature et nullement par ce que tout individu peut l'exercer sans diplôme. Serait-il plus agréable pour les familles, de confier à des professeurs de musique incapables, l'éducation spéciale de leurs enfants, que de mettre ceux-ci dans les mains d'ignorants professeurs de grammaire, de géographie, d'histoire, de calcul, etc.? L'argent que l'on donne à un ignare maître de musique, et le temps perdu par l'enfant dans l'étude stérile d'un instrument, sont-ils donc de moindre valeur que l'argent et le temps consacrés à l'instruction générale? Je comprends très-bien que tant que l'étude de la musique n'a été qu'un accessoire à peine notable dans l'éducation en France, on n'ait pas pensé à en régulariser le mode d'enseignement; mais aujourd'hui que cet

art fait partie de l'instruction générale, que tout le monde, en conséquence, apprend à chanter ou à jouer d'un instrument, que le nombre des professeurs est considérable dans toutes les villes de l'empire, il serait grandement temps, il me semble, de donner une garantie aux familles, en exigeant pour les professeurs de musique, en général, les examens aux différents degrés que doivent passer les professeurs voués à l'enseignement ordinaire.

Cette sage mesure ne satisferait pas moins les professeurs instruits que les élèves.

Quant à ceux qui enseignent ce qu'ils auraient grand besoin d'apprendre eux-mêmes, je ne vois pas bien l'inconvénient qu'il y aurait à les effacer de la liste des professeurs. Au lieu de vingt mille professeurs de piano qui piétinent sur et dans le macadam de Paris, il n'y en aurait peut-être que dix mille, peut-être même que cinq mille; mais ces cinq mille, plus occupés, et mieux payés, et jouissant en outre de la considération qui s'attache toujours à la capacité reconnue, feraient certainement plus pour les progrès et la dignité de l'art que tous les professeurs réunis d'aujourd'hui.

Un jour viendra peut-être où tous les emplois, toutes les professions seront le prix d'un concours. Alors, mais alors seulement, les capacités naturelles et acquises seront à leur place : les bottiers feront de bonnes bottes, les professeurs de bons élèves, et beaucoup de gens qui font tant de cho-

ses à cette heure, ne feront plus rien du tout.

Ce sera le bon temps.

Mais ce temps viendra-t-il jamais !

LE PIANISTE POUR SOIRÉES DANSANTES.

Dans les pianistes pour soirées dansantes, comme dans toutes les autres catégories d'artistes, il y en a de mauvais, de passables, de bons et d'exceptionnellement bons, tels que M. Philippe Stutz, par exemple, qui joint au talent d'exécutant le talent de compositeur. M. Stutz est le Musard du piano, et quand une maîtresse de maison vous annonce qu'elle aura Stutz pour sa soirée dansante, qui naturellement jouera de la musique de Stutz, vous pouvez être sûr que le bal ne languira pas ce soir-là, et que toutes les jambes seront alertes et vaillantes. Car il ne servirait à rien de le dissimuler, c'est la musique et la façon dont elle est exécutée qui fait le danseur, plus encore que les plus fameux maîtres de danse.

En effet, tel valseur qui avec tel pianiste valsera d'une seule traite pendant vingt-cinq minutes, sans éprouver d'autre incommodité que des bourdonnements dans les oreilles et une forte pression sur le haut du crâne, ce qui est la moindre des choses, se verra chanceler avec tel autre pianiste au bout de dix minutes, pensera malgré lui à tous les inconvénients d'un voyage en mer, et s'imaginant être

embarqué, fera bientôt *relâche* dans quelque coin du salon, pour se ravitailler d'un peu d'air frais et reprendre son équilibre compromis.

Oui, c'est un fait depuis longtemps acquis à la danse, les bons doigts des pianistes font les bonnes jambes des danseurs, et rendons justice à ces derniers, ils se plaisent à le reconnaître en proclamant hautement cette grande vérité toutes les fois que l'occasion de le faire se présente.

S'il est un proverbe faux entre tous les proverbes, c'est bien certainement celui-ci : *Qui peut le plus peut le moins*, quand il s'applique aux beaux-arts. En musique, la fausseté de ce dicton est manifeste partout.

Vous représentez-vous l'auteur de la symphonie en *ut* mineur, et de la *Symphonie héroïque*, Beethoven, composant des polkas et des scottischs, pour les jouer en qualité de pianiste pour soirées ! Je ne crains pas de dire que musique et pianiste n'eussent pas valu le diable, et que celui qui a pu si admirablement le plus aurait été incapable de pouvoir passablement le moins.

— Un peu plus vite la polka, monsieur Beethoven.

— Pas tout à fait si vite la mazurka, monsieur Beethoven.

— Vous ralentissez certaines parties de la valse, monsieur Beethoven, cela nous coupe les jambes.

— Comment, monsieur Beethoven, vous ne savez pas les *Lanciers !*

— Ce monsieur Beethoven n'est bon décidément qu'à faire des chefs-d'œuvre ; c'est pitoyable.»

On croit généralement dans le monde que tout bon pianiste est apte à faire danser, c'est une erreur. Que de virtuoses, après avoir excité l'admiration en jouant quelque belle et difficile fantaisie, ont fait *fiasco* en voulant, par manière de plaisanterie, remplacer pour un moment le pianiste *ad hoc !*

« Pourquoi donc ne dansiez-vous pas lorsque je jouai ? demande le virtuose en s'adressant aux danseurs.

— Parce que nous vous écoutions, répondent les danseurs.

— Et parce que vous ne pouviez pas danser, pense en mordillant ses lèvres le *pianiste pour soirées,* qui lui n'est pas dupe de cette flatterie des danseurs.

Et, en effet, existe-il quelque part des danseurs qui, entendant bien jouer un air de danse, écoutent cet air au lieu de le danser ! Non, non, et quand un virtuose veut faire danser et qu'on s'arrête pour l'écouter, il ne réussit pas mieux que, si voulant se faire écouter, son auditoire se mettait à sauter son concerto ou sa sonate. Aussi, qu'elles sont tristes ces soirées dansantes, où chaque amateur paye tour à tour son tribut de quadrilles, de polkas et de polkas-mazurkas à la Terpsychore du logis ! Bolhman Sanzeau a beau, depuis douze ans qu'il est mort, sortir chaque hiver de sa tombe, afin d'écrire des contredanses toujours faciles, toujours

brillantes et toujours fantastiques, à l'usage des amateurs qui n'ont que peu d'instants à donner à la culture du clavier, ceux-ci ne profitent que médiocrement de cette attention du plus enjoué des trépassés, et de toutes les sottes économies que peut faire une maîtresse de maison, la plus sotte assurément est l'économie d'un pianiste spécial pour faire danser, quand elle donne une soirée dansante. Demandez plutôt aux danseurs, eux qui savent tout ce qu'il faut chez le pianiste de précision dans le rhythme, de sonorité soutenue, de goût dans le choix des morceaux de musique pour satisfaire pleinement les jambes et les oreilles des Vestris de la contredanse et des Ferraris de la polka.

Je connais un jeune homme qui, avant d'accepter une invitation à danser, s'informe d'abord du pianiste engagé pour la soirée. Si le pianiste est bon, — et il les connaît tous, — notre jeune homme accepte; s'il est mauvais ou s'il n'y en a aucun d'engagé, il tient en réserve pour une meilleure occasion, ses escarpins et sa cravate blanche.

Parmi les vieux beaux voués au culte de l'entrechat, il s'en trouve toujours qui, par ton, vont s'entretenir avec le pianiste et causer musique avec lui. En pareil cas le pianiste pour soirées ne manque jamais de faire sa profession de foi musicale. Sa manie est de paraître aux yeux des invités un artiste déclassé, né pour faire de la musique sérieuse et même lugubre, mais que les circonstances ont contraint de composer et de jouer de la musique de danse. La

musique religieuse, les messes de mort surtout, et les fugues à deux sujets et à huit parties, voilà son affaire. Il s'agit bien de polka, ma foi ! C'est le contre-point à la Palestrina, qui fait à la fois le charme et le tourment de sa vie. Pour lui, la mélodie est peu de chose, l'harmonie est tout. Jugez ce qu'il doit souffrir, lui qui ne vit que de mélodie !

Un des mérites du pianiste pour soirées est d'avoir un nombreux répertoire de toutes les danses en vogue, de manière à ce qu'il y en ait pour tous les goûts et même pour toutes les opinions politiques, car la politique se faufile partout, en France, et jusque dans les airs de danse. A côté du *Quadrille Victor-Emmanuel* et de la *Polka Solferino*, qui peuvent convenir dans certains salons, il y a le *Galop François II*, de nature à plaire ailleurs, avec la *Redowa Duchesse-de-Parme* et les *Lanciers Chiavone et Borgès*. Le choix des morceaux est, en pareil cas, une affaire de tact de la part du pianiste.

Il fut un temps où les services des pianistes pour soirées dansantes étaient assez largement rétribués. Cette profession, comme tant d'autres, est devenue plus que médiocre aujourd'hui, et il est véritablement honteux de voir certaines maîtresses de maisons pour lesquelles rien ne coûte quand il s'agit de flatter leur vanité, *marchander* avec une persistance cruelle, pour économiser cinq francs sur la nuit d'un artiste.

Quelle tristes misères que les misères des gens riches !

LE PIANISTE AMATEUR.

Les bons pianistes amateurs sont aujourd'hui nombreux en France. A Paris, comme dans toutes nos grandes villes, on en rencontre qui possèdent un véritable talent d'artiste.

Quant aux pianistes amateurs d'un talent médiocre, leur nombre est incalculable; ils brillent plus ou moins, mais innombrables comme des étoiles de petite grandeur dans le vaste ciel de l'harmonie.

En général, sur cent musiciens amateurs, quatre-vingt-quinze, au moins, jouent du piano.

Pourquoi cette préférence, presque absolue, accordée au piano sur tous les autres instruments de musique?

Pour plusieurs raisons :

La première, c'est que le piano est le seul instrument, avec l'orgue expressif, que jouent les femmes depuis que la harpe est muette dans nos salons, et que la guitare ne sert plus qu'à accompagner la sérénade du comte Almaviva dans *le Barbier de Séville*.

La seconde, c'est que le piano, grâce au clavier, invention admirable, permet, en les simplifiant, de jouer facilement la mélodie et l'accompagnement de tous les airs d'opéras, et d'exécuter des quadrilles, des valses, des polkas, en général toutes les espèces de musiques de danse.

La troisième, c'est qu'il faut beaucoup moins de temps d'étude pour se rendre supportable et se supporter soi-même sur le piano, où la note est toute faite, que sur le violon, le violoncelle, le haut-bois, la clarinette, le cor, etc.

La quatrième raison, enfin, c'est que le piano étant devenu un meuble de salon indispensable, on peut en jouer partout où l'on se trouve, comme entraîné par la circonstance, et sans qu'il y ait dans cette *exhibition* musicale improvisée, aucun des caractères de la préméditation. Il n'en est pas de même pour les violonistes, les bassistes, les clarinettistes, les flûtistes, les hautboïstes, les cornistes, etc., qui ne peuvent jouer une seule note nulle part sans se faire suivre ou précéder de leur instrument.

Le piano, par sa nature d'instrument meuble, autant que par ses ressources harmoniques et sa qualité de son, — la moins énervante de tous les instruments de musique, — devait un jour devenir ce qu'il est, un monarque absolu, nommé par le suffrage universel des amateurs.

Mais le succès si rapide et si complet du piano [1]

[1] Nous trouvons les chiffres suivants dans l'excellent et tout récent ouvrage de notre collaborateur et ami, M. le comte de Pontécoulant : *Organographie ; — Essai sur la facture instrumentale.* Paris, chez Castel, libraire-éditeur : « En 1819, la fabrication des instruments de musique, en général, n'occupait dans toute la France que 1,067 ouvriers.

» En 1830, on comptait à Paris 220 facteurs de piano ou ouvriers travaillant pour leur compte, et 139 dans les départements. La fabri-

devait indispensablement lui créer des détracteurs. Quel grand succès n'engendre pas d'ennemis. Il devait aussi inspirer à M. L. Véron, rédacteur en chef du *Constitutionnel* la pensée assurément très-originale d'établir un impôt sur ces instruments. Et comme un bonne idée, à l'égal d'un malheur, n'arrive jamais seule, l'illustre docteur a proposé en même temps qu'un impôt sur les pianos, un impôt sur les allumettes chimiques.

Voici ce que nous lisons dans le *Constitutionnel*, à la date du mardi 19 novembre 1861 :

« On a parlé à tort de nombreux projets d'impôts qui seraient soumis au Corps législatif dans sa prochaine session.

» Nous avons des raisons de croire que les seuls projets à l'étude sont un impôt minime sur les allumettes chimiques, qui aurait certainement sa justification dans les graves et si nombreux accidents dont il est temps que l'administration se préoccupe.

cation et la réparation du piano entretenait, à Paris, seulement, 2,500 ouvriers; en 1848, ils étaient, pour cette seule spécialité de la facture instrumentale, au nombre de 3,000. En 1820, le chiffre annuel de la production parisienne était d'environ 6,500 instruments; en 1848, elle dépassait 8,667, et en 1856, la production en pianos de la ville de Paris seule, a atteint le chiffre de 12,000 instruments. Si en 1834 on estimait à 100,000 le nombre des pianos répandus en France, il a dû plus que tripler depuis cette époque. Nimes, Toulouse et Marseille se distinguent par leur fabrication de pianos, et, dans cette dernière ville, il faut citer l'établissement de M. Boisselot, qui a su donner à l'industrie de la facture des pianos un grand essor.

J'ajouterai à ces détails, donnés par M. de Pontécoulant, ce fait significatif : Il y a dans le seul département de la Seine soixante-trois mille pianos en location !

» Le seul autre impôt dont il est encore parlé, et qui n'atteindrait en rien les classes laborieuses, porterait, dit-on, sur les pianos. L. V. »

Comment! durent se dire les abonnés de ce grave journal, on imposerait les allumettes chimiques parce qu'elles flambent, et qu'en flambant elles peuvent occasionner des accidents! Faudrait-il donc pour que les allumettes échappassent à l'impôt, qu'elle ne prissent pas feu? J'avoue, durent continuer de se dire les abonnés de cette feuille politique, qu'avec des allumettes chimiques incombustibles, « les graves et si nombreux accidents dont il est temps que l'administration se préoccupe, » seraient beaucoup moins à redouter. Mais laissons de côté l'impôt sur les allumettes, et parlons un peu de l'impôt sur les pianos.

Il y a trois systèmes d'impôt : l'impôt fixe, l'impôt proportionnel, l'impôt progressif.

A quel système d'impôt M. L. Véron voudrait-il qu'on soumît les pianos? Au système d'impôt progressif, sans doute, comme étant celui qui présente les meilleures conditions de répartition En effet, il y a dans tout impôt qui n'est pas progressif, une cause radicale d'inégalité qui choque les notions que nous avons des lois et de la justice distributive. Donc, M. Véron, faisant l'application de ce dernier système d'impôt exonérerait les pianos des professeurs, mais il imposerait aux amateurs une taxe progressive : tant pour une fantaisie, tant pour un quadrille, tant pour une polka, tant pour une valse.

On jugerait de la fortune des gens par le nombre de leurs triples croches. Par ostentation, on exécuterait des gammes du matin au soir.

Supposons qu'une loi semblable soit votée ; alors on entendra faire les réflexions suivantes :

« Il faut que les voisins du dessous soient bien à leur aise, car on entend leur piano sans cesse.

— Les voisins du dessus ont éprouvé des pertes sensibles depuis la dernière baisse à la Bourse ; cela est évident, car leur petite fille se contente, à cette heure, d'une polka par jour, elle qui en jouait jusqu'à dix autrefois.

— Quelle femme dépensière que cette M^me^ Krinolikoska ! Elle jette véritablement, comme on dit, les doubles croches par la fenêtre. Avec ce qu'elle gaspille de fausses notes, il y aurait de quoi nourrir une honnête famille.

A côté des prodigues pour qui l'harmonie ne coûterait rien, il y aurait les avares pour lesquels on confectionnerait des imitations de pianos à l'abri de l'impôt. Dans la quatrième page des journaux on verrait, à côté de la pâte Regnault, l'annonce de ce nouveau produit industriel :

LE PIANO DES FAMILLES A L'ABRI DE L'IMPOT.

Grande fabrique de pianos en imitation, depuis vingt-cinq francs jusqu'à soixante et quinze francs. Ces pianos, en carton-pierre, jouent les pianos ordinaires, de manière à tromper l'œil le plus exercé. Ils échappent à l'impôt et ont, en outre, sur les véritables pianos, le double avantage de coûter infiniment moins cher et d'être muets.

A l'époque où la taxe sur les chiens fut établie en France, on vit des gens empailler leur chien pour échapper à l'impôt et ne pas se séparer d'animaux qu'ils chérissaient.

Dans certaines familles, on enclouerait les pianos comme on encloue les pièces de canon prises à l'ennemi, afin de les mettre hors de service, sans pourtant démeubler les salons où ils figurent autant comme meuble, que comme instrument de musique.

L'impôt sur les pianos, qui, nous l'espérons bien, n'a pris naissance que dans l'imagination de M. Véron, devait naturellement inspirer la verve des chroniqueurs. Voici ce que je lis dans *la Revue hebdomadaire* du *Siècle :*

« Il paraît que M. Véron, tout bien informé qu'il est, n'a révélé qu'une partie de la vérité. Le piano ne sera pas seul frappé. L'impôt englobera indistinctement tous les instruments de musique : violons, violoncelles, contre-basses, flûtes, trombones, sans même excepter les clarinettes, sauf peut-être celle de l'aveugle du pont des Arts. Y aura-t-il des catégories d'impôts? le piano payera-t-il plus que le saxophone? la flûte moins que le chapeau chinois? le fifre et la grosse caisse seront-ils égaux devant la loi qui s'élabore en ce moment au ministère des finances? il me serait impossible de répondre à toutes ces questions. Ce qui est certain, c'est que la musique traverse une phase critique; on l'examine, on la pèse, on suppute ce qu'elle peut

produire annuellement. O musiciens ! le percepteur est à vos portes ! »

Non, le percepteur ne viendra pas à la porte du musicien réclamer un impôt qui paraîtrait ridicule et ne serait que d'une très-mince importance.

« Après avoir réfléchi sur les impôts, écrit quelque part l'économiste M. Droz, on voit qu'ils ont tous des inconvénients graves, et on finit par dire que le meilleur ministre des finances est celui qui fait le moins payer. »

Cette conclusion du célèbre économiste est excellente, et le plus grave des inconvénients de tout impôt nouveau est certainement de produire peu, après l'inconvénient de paraître ridicule.

Or, nous le disons à M. L. Véron, qui seul, jusqu'à présent, nous a menacé de l'impôt sur les pianos, était-ce bien à lui, à un ancien directeur de l'Opéra, à un dillettante distingué, qu'il convenait de faire une semblable peur aux musiciens ?

Nous aimerions mieux en vérité qu'on imposât les gens enrhumés ; ce serait à la fois plus lucratif et plus gai.

La mode en est heureusement un peu passée aujourd'hui, mais il fut un temps où l'on croyait se montrer fort spirituel en lançant des sarcasmes plus ou moins neufs sur le piano et les pianistes. Par exemple, deux *gandins* se rencontraient-ils :

— Ah ! mon cher, qu'elle délicieuse personne que M^lle^ Clarisse Filandor !

— Je la connais : dix-huit ans, blonde et jolie.

— Oui, avec des yeux bleus et des cils noirs.

— Elle a deux cent mille francs de dot.

— Précisément ; plus, un oncle malade dont elle est seule héritière.

— Et, pour comble d'agrément, elle ne joue pas du piano.

— J'allais le dire. Aussi n'est-ce pas une femme comme les autres, celle-là, c'est un ange.

Ou bien encore :

— Je cherche un appartement.

— Au midi, sans doute ?

— Non.

— Au nord, alors ?

— Non.

— Où çà donc voulez-vous vous loger ?

— Je cherche un appartement au midi ou au nord, au premier ou au cinquième étage, grand ou petit, peu m'importe, pourvu qu'il soit à l'abri des atteintes de tout piano.

— Ah ! mon bon, des appartements comme celui que vous désirez seraient trop beaux... Il n'y en a pas.

Ou bien enfin :

— Les soirées de M^me^ Tanguin sont tristes. Il y va peu de monde.

— Est-ce qu'elle n'est pas aimable et ne fait pas bien les choses, M^me^ Tanguin ?

— Mais si, elle est très-aimable, au contraire ; les rafraîchissements sont abondants et les potages circulent depuis une heure du matin. Seulement,

elle a deux demoiselles qui jouent sur le piano des morceaux à quatre mains.

— C'est ça ! Voilà ce qui éloigne les invités. Ah ! le piano ! le piano ! qui nous délivrera du piano ?

Ces sortes de plaisanteries n'ont plus cours aujourd'hui ; elles on vieilli vite comme tout ce qui est basé sur une observation fausse. Le piano, si plein d'éclat dans une salle de concert, sous les doigts d'un virtuose, est, avant tout, l'instrument des réunions intimes.

C'est à ce titre surtout qu'il mérite une sérieuse attention et qu'il a droit à toutes les sympathies.

Le piano, sans contredit, offre un grand attrait pour la famille, et l'on pourrait presque dire qu'il remplit une sorte de mission civilisatrice. En effet, il anime le *home*, comme disent les Anglais, et délasse des labeurs de la journée. Le dîner terminé, un des enfants ouvre le meuble précieux et promène ses doigts sur le clavier pour rappeler quelque motif favori ou déchiffrer la partition d'un nouvel opéra. Le chef de la maison serait peut-être sorti ce soir-là pour aller prendre ailleurs des distractions que son intérieur semblait ne pouvoir lui offrir ; mais, attiré par les sons de l'instrument, il passe au salon, où les autres enfants et sa femme viendront bientôt le rejoindre.

Après ce premier motif joué en vient un autre, puis un autre et un autre encore ; si bien que les heures s'écoulent ainsi dans la plus charmante et la plus heureuse intimité, à l'audition d'un con-

cert, modeste sans doute, mais plein d'attraits pour tous.

Si l'oreille souffre parfois de l'inexpérience de l'exécutant, le cœur, plus indulgent que l'oreille, pardonne aussitôt les maladresses du jeune musicien, et, de ces bonnes et agréables soirées, résulte toujours le raffermissement des plus douces et des plus saintes affections, les affections de famille.

Dans les grandes villes, où tant de plaisirs, plus ou moins coûteux toujours, et où tant de distractions, souvent dangereuses, viennent chaque soir solliciter hors de chez lui le père de famille, le piano est un véritable ami, économe et prudent, qui retient le chef de la maison auprès de ses enfants, et parle parfois plus sûrement à l'âme que les plus beaux livres des plus fameux moralistes.

Le piano a, bien plus souvent qu'on ne le croit généralement, triomphé de l'estaminet et des cercles, où le jeu est presque toujours le véritable but des réunions, dont la conversation n'est que le prétexte.

Mais c'est surtout en dehors des grands centres de population, dans les petites villes et à la campagne, que le piano exerce toute sa bienfaisante influence. Que faire pendant les longues soirées d'hiver, où chacun, renfermé chez soi, vit de ses propres ressources intellectuelles ? — De la musique avant tout. Et quel genre de musique pourrait-on faire, si ce n'est de la musique de piano ? Le piano est à lui seul tout un orchestre, autant par

l'étendue de l'échelle des sons que par l'heureuse disposition du clavier, lequel permet, comme on sait, d'exécuter avec facilité plusieurs parties simultanées. Il rappelle avec bonheur les morceaux d'orchestre qu'on a entendus, et donne une idée très-suffisante des grandes compositions aux exécutions desquelles on n'a pu assister. Aussi le piano a-t-il été de tout temps l'instrument favori des compositeurs. Des chefs-d'œuvre nombreux ont été écrits pour cet instrument par tous les grands musiciens classiques et modernes.

Un jour viendra, et ce jour n'est pas éloigné, où l'étude du piano fera partie de l'instruction générale. Et à ceux qui feraient semblant de s'effrayer d'un pareil résultat, nous demanderons qu'ils indiquent un passe-temps plus noble et plus moral que la musique, un instrument plus agréable que le piano. Tant qu'ils n'auront pas répondu d'une manière satisfaisante à ces deux demandes, les gens que le piano épouvante et qui en font l'objet de leurs plaisanteries nous permettront de ne pas rire aux éclats de leur mine effrayée et de leurs observations plaisantes, et de rester pénétré de l'agrément et de l'utilité de cet instrument.

Ce brave et digne piano! Non-seulement il est l'ami de la famille, mais il est parfois le seul ami qui nous reste quand l'expérience a peu à peu soulevé le voile d'illusion qui cachait aux yeux de notre âme ceux que nous appelions nos amis.

Toujours ils est le confident discret et charmant

qui reçoit les secrets de notre cœur quand les fièvres morales l'étreignent et l'agitent.

La jeune fille lui fait part de ses rêves d'avenir, et chaque note du clavier dit avec amour et discrétement le nom de celui qu'elle aime ; l'artiste qui rêve la gloire lui donne son âme tout entière, et l'instrument répond avec l'accent de l'enthousiasme aux enivrantes aspirations du compositeur ; la femme abandonnée tire de ses cordes tristement frémissantes de vagues rêveries, de tendres regrets, une suave mélodie, — la mélodie qu'*il* préférait, — et de ces harmonieuses consolations, de cette atmosphère de sons où l'âme respire à pleins souvenirs le bonheur passé, il résulte encore un adoucissement au malheur présent. Une larme parfois vient perler sur l'ivoire, mais cette larme est discrète comme les chants de l'instrument, et nul n'en dévoile les pudiques mystères.

On s'étonne, dans le monde, de voir des femmes qui, arrivées à un âge où l'esprit et le cœur semblent enrayés à jamais, veulent tardivement se donner un *art d'agrément*... Eh ! sait-on toujours les motifs qui dictent de semblables résolutions?

« Elle prétend, dit-on ironiquement, briller dans la société en acquérant, à force de travail, un talent dont ses doigts roidis par les années, fixent les limites extrêmes à une polka de Musard ! »

Hâtez-vous moins, messieurs, et surtout vous autres jeunes femmes, de déverser l'ironie sur la vieille dilettante ; non, à moins qu'elle n'ait le cer-

veau dérangé, son but, en remontant pour un moment le cours de la vie, en voulant tenter par un effort suprême d'acquérir un talent dont sa jeunesse a été déshéritée, ce n'est point de briller dans la société en jouant difficilement quelque facile babiole, mais de nourrir son cœur, — le cœur ne vieillit jamais, — d'occuper son esprit, d'animer son intérieur par l'étude du plus charmant et du plus vivant de tous les arts, la musique.

Un professeur de mes amis a, dans sa clientèle, une femme de soixante-quatre ans. Après avoir perdu son mari, sa fille et son fils, elle a cherché dans l'étude du piano, non pas un adoucissement à ses profonds chagrins, cela eût été impossible, mais une distraction à ses douleurs. Elle avait étudié la musique dans son enfance et se rappelait avoir exécuté passablement les sonates de Haydn et de Mozart pour le forte-piano. Elle eut le courage, après plus d'un demi-siècle, de reprendre la musique et l'instrument qui lui rappelait ses jeunes années. Eh bien! c'est une excellente élève qui prend ses leçons avec un vif plaisir, qui n'en manque jamais une, et qui fait de notables progrès, son professeur me l'a assuré.

Les exemples de ce genre sont certainement rares, mais il suffit d'en citer un pour prouver les ressources particulières que présente le piano sur tous les autres instruments de musique.

Quel autre instrument que le piano, en effet,

pourrait être cultivé par une femme de soixante-quatre ans ?

Les pianistes amateurs, comme tous les autres musiciens amateurs, comme tous les amateurs qui cultivent tous les beaux-arts, peuvent paraître ridicules s'ils joignent à un talent modeste une prétention exagérée ; mais certainement, à talent égal et à prétention exagérée égale, le pianiste amateur paraîtra toujours moins ridicule que tout autre amateur de musique jouant de tout autre instrument, et que tout autre amateur, peintre ou sculpteur ; par la raison indiquée plus haut, à savoir que le piano se trouve dans tous les salons, tandis que, pour se faire admirer comme violoniste, violoncelliste, clarinettiste, flûtiste, corniste, peintre ou sculpteur, il faut nécessairement préparer sa propre *exhibition*, laquelle prend ainsi un caractère solennel.

Le rôle du piano, d'ordinaire tout de gaieté et de tendre plaisir, est devenu, dans de certaines circonstances, le douloureux interprète des plus navrantes émotions. Chopin, sentant la mort approcher, voulut dire un éternel adieu à l'instrument qui avait traduit ses poétiques inspirations et lui avait valu tous ses succès. On avança un piano jusque auprès du lit du malade ; Chopin, l'œil voilé par la mort et les mains glacées, essaya de tirer quelques sons de l'instrument. Une mélodie suave, pénétrante et toute remplie de regrets, se fit entendre ; mais le musicien ne put achever sa dou-

loureuse improvisation. Il retomba couché sur son lit de souffrances et mourut quelques heures après.

Lablache, l'incomparable artiste, l'homme de bien par excellence, dont le monde musical portera toujours le deuil, tenta de chanter en mourant, afin, disait-il, de finir comme il avait toujours vécu, dans le culte de son art. — Va, dit-il à un de ses enfants, va te mettre au piano et accompagne-moi.

Le fils, le cœur navré, les yeux en pleurs, mais s'efforçant de cacher son émotion, obéit à son père.

Lablache chanta alors le premier couplet d'une romance anglaise, douce et triste à la fois : *Home, sweet, home.* (Maison, douce maison. — Il avait tant aimé la famille, lui!) Mais, au second couplet, la gorge du chanteur se contracta et pas un son ne put sortir.

— Ah! dit Lablache, je ne puis plus chanter, je suis un homme perdu!

Et il mourut en effet la nuit de ce jour.

Une autre fois, c'était à Madrid..... Mais je m'arrête, car ce n'est point pour évoquer de funèbres souvenirs que j'ai entrepris d'esquisser ce dernier chapitre sur les pianistes amateurs et sur l'instrument de leur prédilection. J'en ai dit assez, je crois, pour faire justice de toutes les fades plaisanteries qui ont le piano pour objet, et pour montrer son heureuse influence dans la famille, où il trouve sa

véritable place. « Rien ne séduit, a dit Ovide, » comme une belle voix : que les jeunes filles ap- » prennent donc à chanter ; plus d'une a fait ainsi » oublier sa laideur. Qu'elles retiennent, soit les » airs que nous entendons sur nos théâtres, soit » quelques chansons égyptiennes. Celle qui veut » profiter de mes avis doit savoir également tenir » le plèctre de la main droite et la cithare de la main » gauche. »

Le conseil d'Ovide était excellent. Il serait meilleur encore de nos jours, où le plèctre misérable et la chétive cithare sont remplacés par le piano.

Un mot pour finir :

Il est question de fonder à Paris un club de pianistes amateurs à l'instar des clubs de pianistes qui existent en Angleterre et en Amérique. Les règlements sont déjà rédigés et seront bientôt imprimés. Les membres fondateurs de ce club doivent avoir assez de talent pour exécuter convenablement une des grandes fantaisies de Thalberg, et lire assez bien la musique pour accompagner à première vue un air d'opéra.

Le but principal de ce club est, comme on le pense bien, l'exécution des œuvres pour le piano. Indépendamment des grandes séances dans lesquelles se feront entendre, tour à tour, les plus célèbres pianistes français et étrangers, chaque membre du club sera tenu, dit-on, d'exécuter, tous les huit jours au Cercle, un morceau de piano nouveau.

En outre, chaque membre devra..... Mais ne soyons pas indiscret... peut-être même en avons-nous trop dit. Donc, pas un mot de plus et contentons-nous de souhaiter bonne chance au club des pianistes.

V.

Histoire, Philosophie et Littérature musicales.

M. Georges Kastner, membre de l'Institut, est un de nos meilleurs et de nos plus anciens amis.

Ce n'est pas précisément là une raison pour que nous ne rendions pas justice à son érudition profonde, à son esprit élevé, à son rare mérite de compositeur, à son talent d'écrivain.

Aussi à mesure que M. Georges Kastner dotait le monde musical de quelqu'un de ses grands ouvrages, nous sommes-nous fait un devoir d'en rendre compte dans le journal *le Siècle* avec tout le développement que méritent de semblables travaux.

Aujourd'hui il nous semble que ce livre serait incomplet si nous passions sous silence les livres de l'écrivain compositeur qui, depuis près de trente ans, n'a cessé de travailler avec une ardeur pres-

que incroyable à élargir le domaine de la science musicale dans ses rapports avec l'histoire et la philosophie de l'art.

Nous reproduirons donc ici, sans y rien changer et sans ordre de date, les articles que nous avons successivement consacrés, à des époques éloignées, aux ouvrages de notre savant ami. Nous serions heureux qu'il vît dans ce juste hommage une marque renouvelée de la profonde estime que nous avons toujours eue pour son talent et pour sa personne.

Les Voix de Paris, essai d'une histoire littéraire et musicale des cris populaires de la capitale depuis le moyen âge jusqu'à nos jours, précédé de considérations sur l'origine et le caractère du cri en général, et suivi de SES CRIS DE PARIS, *grande symphonie humoristique vocale et instrumentale par Georges Kastner, membre de l'Institut*[1].

M. Georges Kastner appartient au petit nombre de ces artistes qui sont assez riches pour employer tout leur temps au profit de leur renommée. Aussi dédaigne-t-il les compositions éphémères, du genre de celles qu'enfante chaque jour la spéculation de muses qui ont leur terme à payer. Il s'occupe exclusivement d'ouvrages sérieux, lesquels ne rapportent guère que de la réputation. On peut dire que

[1] Un volume in-4°, chez Brandus, Dufour et C^e^, 103, rue de Richelieu, Paris, 1857.

M. Kastner fait un noble emploi de sa fortune, et que, s'il ne travaille pas pour vivre, il vit pour travailler. C'est un bénédictin libre de l'ordre des musiciens propriétaires et savants. L'érudition de M. Kastner (j'allais dire du révérend Père Kastner) vous donne le vertige, et quand vous avez lu un de ses livres, vous êtes tenté de croire que vous n'avez plus rien à apprendre. Tout s'y trouve, et je défie bien le musicien qui voudrait écrire sur son art de se passer des ouvrages encyclopédiques de M. Kastner.

Après avoir composé en Allemagne et en France des opéras et des symphonies, après avoir publié des méthodes pour tous les instruments, des traités d'harmonies et un cours d'instrumentation, M. Kastner est entré dans une voie toute nouvelle de productions originales, semi-littéraires, semi-lyriques. Il a fait paraître successivement le *Manuel général de musique militaire*, *la Danse des morts*, *les Chants de la vie*, *les Chants de l'armée française*, *la Harpe d'Éole*, et tout récemment l'ouvrage qui nous occupe aujourd'hui. L'auteur a traité des voix de Paris, ou plutôt des cris de Paris au point de vue multiple de la philosophie, de l'histoire et de l'art. Le cri, pour l'individu, précède la parole, qui est la manifestation la plus complète des idées et des sentiments individuels. Le cri, pour les masses, a un autre caractère : il est en quelque sorte la parole même, et la remplace dans toutes les occasions où la vie collective

cherche son expression. Dans les sociétés primitives, où les intérêts individuels sont peu développés, il est d'une importance considérable. Les peuplades sauvages emploient le cri aussi souvent que la parole pour communiquer entre elles. Mais à mesure qu'une civilisation moins imparfaite substitue des intérêts plus compliqués aux intérêts collectifs, le cri tend à se rapprocher de la parole et du chant; il perd alors son caractère primitif pour se soumettre à des formes plus phonétiques. Dans l'intérêt de l'art, et pour que l'on pût étudier l'échelle des passions et de toutes les affections soudaines et vives de l'âme, M. Kastner, aidé du docteur Colombat, a noté tous les cris de douleur et de joie, et jusqu'au cri de la coqueluche. Quel riche répertoire pour les compositeurs de *la musique de l'avenir!* Une partie de coqueluche ne ferait pas trop mal, en effet, dans certains morceaux de symphonies modernes à côté des cris de douleurs pulsatives, lancinantes, gravatives, sternutatoires, etc.

Mais en fait de cacophonie, tout a été tenté, et nous voyons jusqu'à des concerts de chats pour ajouter à la pompe des fêtes religieuses qui eurent lieu à Bruxelles, en 1549, le jour de l'octave de l'Ascension, en l'honneur d'une image miraculeuse de la Vierge. Ce jour-là, pendant la procession et après le passage de l'archange Michel, on vit paraître un chariot sur lequel était assis un ours touchant de l'orgue. Le jeu de cet orgue

était formé d'une vingtaine de chats enfermés séparément dans des caisses étroites. Au-dessus de ces caisses passaient les queues des animaux liées à des cordes attachées au registre de l'orgue et correspondant aux touches. Don Juan Cristoval Calvete de Estrella a rendu compte de cette fête dans sa relation du voyage de Philippe II, prince de Castille, à Bruxelles. L'historien très-chrétien nous apprend que l'ours, en pressant les touches de l'instrument vivant, tirait les queues des chats, ce qui leur faisait miauler des tailles, des dessus, des basses, d'une harmonie qui, sans aucun doute, devait être fort agréable à Dieu. Les chats étaient si bien choisis, l'arrangement si bien combiné, dit don Juan Cristoval, que de cette musique grotesque il ne sortait pas un son faux. Pour compléter ce spectacle étrange en l'honneur de la Vierge, des enfants habillés en loups, en singes, en cerfs et en grenouilles, dansaient au son de l'orgue-chat.

Au reste, Louis XI se donnait parfois le plaisir d'un concert de pourceaux, par le même procédé. L'abbé de Bagne dirigeait l'orchestre en pareil cas.

C'est à l'époque misérable, superstitieuse et dégradée du moyen âge que les cris de Paris acquièrent une véritable importance. Entre ces bourgeois timides et méfiants, entre ces nobles superbes et insolents qui s'abritent dans des maisons crénelées, le cri est l'intermédiaire indispensable. Il sera ce qu'est pour nous le journal : il dira les solennités, les ventes, la marche des af-

faires; il annoncera les morts comme un glas; il publiera les fêtes et les tournois comme une trompette; il acquerra, en somme, une telle importance, qu'il embrassera toutes les formes de la proclamation privée et officielle.

La population des crieurs se divisait en deux grandes classes : l'une, disciplinée, revêtue d'une sorte de magistrature, dépendant directement de la ville ou du roi; l'autre, tumultueuse et libre, ne relevant que du commerce. A la première catégorie appartiennent les *crieurs de vin du roi*, qui plus tard cumuleront les emplois, et deviendront en même temps *clocheteurs des trépassés*. Aux obsèques de Louis XII, mort le 1er janvier 1515, on voit les crieurs de vin accompagner les royales dépouilles, en agitant leurs clochettes et en disant à haute voix : « Le bon roi Louis XII, père du peuple, est mort. Priez Dieu pour lui! » Sous Louis XIII, les jurés crieurs sont encore au nombre de trente dans Paris.

M. Kastner remarque que dans une des nouvelles recueillies sous le titre de : *Les contemporaines*, Restif de la Bretonne fait jouer un rôle à une marchande d'oublies, et paraît insinuer que les *clocheteurs des trépassés*, les *crieurs nocturnes* ou *réveillés* finirent par vendre des oublies en même temps qu'ils annonçaient les morts. Était-ce là, dit l'auteur, une épigramme ou bien une plaisanterie de mauvais goût? Quoi qu'il en soit, voici le passage de Restif de la Bretonne; il est assez curieux pour

que nous le rapportions ici : « Il y a soixante ans, » écrit Restif, on comptait encore à Paris des » crieurs nocturnes. On les appelait les *oublieurs*. » Ils vendaient des oublies en faisant jouer à une » petite loterie comme on en voit encore sur les » quais. Mais on ne sait pas à qui ces gens-là pou- » vaient vendre la nuit. Nos pères, bonnes gens à » tous égards, avaient pour eux une sorte de con- » sidération parce qu'une allusion superstitieuse » à leur nom d'*oublieurs* leur faisait remplir une » fonction singulière, celle de troubler le repos des » citoyens aux heures les plus silencieuses de la » nuit, en criant d'une voix sépulcrale :

« Réveillez-vous, gens qui dormez,
» Priez Dieu pour les trépassés ;
» Oubliez ! oubliez ! »

» Une police plus sage que celle de nos ancêtres » abolit au commencement du siècle ces crieurs » nocturnes, après l'assassinat de l'un d'entre eux » par quelques libertins de qualité qui couraient » les rues la nuit. A ces anciens oublieurs ont » succédé les marchands de plaisir. »

A côté des crieurs officiels, il y a dans le moyen âge les crieurs libres, dont le nombre est infini. Chaque industrie, chaque métier a son cri particulier. Nous citerons les marchands de chapeaux de paille pour damoiseaux, — les marchands de flageolets pour bergers, — les marchands de couteaux avec ou sans pointe, — les marchands de rouge et

de blanc, *dont les femmes se font blanches*, — les marchands de lancettes pour saigner, — les marchands de chapelets, — les marchands de noëls, — les marchands de masques pour le visage, — les marchands de gingembre, — les marchands de *saussiches*, — les marchands de harengs salés, — les marchands de grelots qu'on attache au cou des vaches, — les marchands de bluteaux pour les boulangers, — les marchands de moules en forme de croix pour faire des gâteaux, — les marchands de boîtes faites dans les couvents, — les marchands de miroirs, — les marchands de chandelles *qui éclairent plus que les étoiles*, — les marchands de chapelets à l'usage des vieilles femmes *(paternostres à ces viellotes)*; enfin, tous les corps de métiers depuis le mercier qui vend des aiguilles, des épingles, des dés à coudre, des boutons, des aumônières, des croix de cuivre et d'os, des écrins, des chausses, des gants, des coiffes, etc., jusqu'aux marchands d'oies ou d'*ouës*, qui demeuraient particulièrement dans la rue que, par corruption, on nomme aujourd'hui la rue aux *Ours*.

Les cris de Paris, à partir du quinzième siècle, se trouvaient souvent mêlés aux affaires politiques. Aux cris de douleur ou de désespoir succédait l'ancien cri de joie des Français : *Noël! Noël!* La foule le répétait avec enthousiasme, non-seulement dans les fêtes religieuses, mais aussi dans les solennités publiques, pour fêter la présence des princes. Plus tard, on vit les cris de Paris fournir à la poé-

sie burlesque et satirique des traits fins et mordants ; à la chanson, des données gracieuses et originales ; au théâtre, des scènes bouffonnes.

Si nous passons au dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième, M. Kastner nous montrera le cri de certains marchands se lançant résolument dans le domaine de la cavatine. C'est d'abord la belle Madeleine, au teint brun, à la bouche grande mais intelligente, aux yeux saillants et pleins d'expression, qui chante comme la Fanchonnette : « Des gâteaux tout chauds, messieurs et mesdames! Régalez-vous, c'est la joie du peuple ! » Vient ensuite une sirène de carrefour : « A la douce, à la douc' cerise ! etc. » Puis un célèbre marchand de fromages de Neufchâtel. Le cri par lequel ce mélomane annonçait sa marchandise, nous dit M. Kastner, est d'une grande originalité mélodique. Ainsi ce n'est pas seulement, comme on le prétend, l'esprit qui court les rues, c'est aussi la mélodie. Un marchand d'encre a, dit-on, inspiré à Spontini un des chœurs de *Fernand Cortez*, dont les premières mesures, en effet, justifient jusqu'à un certain point cette supposition. Un des plus jolis airs d'Halevy : « Quand renaîtra la pâle aurore, » de *Guido et Ginevra*, débute comme le cri des marchands d'asperges de nos jours. Il serait curieux de les voir revendiquer auprès du maître français leur part de droits d'auteur, comme ses collaborateurs.

De 1810 à 1820, les marchands de cure-dents

mêlent agréablement la poésie libre à la musique :

(*En mode majeur.*)

Des cure-oreilles ! des passe-lacets !
De jolis étuis, mesdames !
Achetez-moi quelque chose, s'il vous plaît !

(*En mode mineur.*)

Des brosses à dents.
Des cure-oreilles
Et des cure-dents.

(*Reprise du majeur.*)

Des cure-oreilles ! des passe-lacets ! etc.

La marchande d'amadou, grosse et joyeuse commère, a pour manie d'encadrer sa figure large et noire dans un chapeau de satin blanc. Ainsi parée, elle va criant : « La v'là, mes enfants, la marchand' d'amadou ! ach'tez-moi, j'vendrai à vous. »

Le carreleur de souliers est un personnage plus grave ; il chante d'un ton nazillard qui rappelle les confrères de la Passion : « Carr'leu d'souliers ! Avez-vous des souliers à raccommoder ? Si vos souliers sont déchirés, v'là l'ouvrier qui d'mand' à travailler. »

Le marchand de fourneaux donne à son cri un intérêt soutenu : « *Ah ! ah !* commence-t-il à crier sur le ton de la surprise, me voici, me voilà !... Bon ! v'là c'que c'est, c'est là, c'est ça. Ah ! ah ! ah ! avez-vous cassé vos fourneaux ? »

Le marchand de lunettes accuse des dispositions plus musicales : « Marchand d' lunett' ! marchand

d' lunett' ! d' lunett' ! et d'aiguill' ! marchand d'aiguill' ! Voilà le p'tit marchand de lunettes ! d' lunett' ! d'aiguill' ! marchand, marchand d'lunett' !»

Le marchand de pierres à briquets reste dans le domaine du récitatif. Son cri se borne à une sorte de roulement : « N'oubliez pas en passant des pierres à brrrriquets qui rrrrendent la lumièrrrre à volonté ! »

Le marchand de rubans de fil est railleur : « N'en prenez pas, c'est encore trop cher ! c'est trop cher ! c'est trop cher ! »

Les cris de Paris, nous l'avons dit, ont de tout temps inspiré la verve des poëtes, des romanciers et des auteurs dramatiques. On connaît l'ouvrage célèbre de Mercier sur ce sujet pittoresque. Un tableau des mœurs poissardes, en un acte, mêlé de couplets et intitulé *les Cris de Paris*, fut joué, au théâtre des Variétés, le 18 septembre 1822. Lepeintre y parut en vieux marchand de café, de petits gâteaux et de liqueurs ; Vernet en carreleur de souliers ; Brunet en marchand d'habits et de vieux galons ; Arnal en marchand de fruits et de légumes ; enfin le célèbre Odry, de désopilante mémoire, joua le rôle d'une marchande d'allumettes et d'amadou. Les auteurs, MM. Francis, Simonnin et Dartois, avaient placé la scène à la halle, à quatre heures du matin. On entendait dans ce vaudeville, fidèlement imitées par les principaux personnages de la pièce, les *crieries* du petit commerce ambulant.

Les cris de Paris s'en vont, dit-on. Telle n'est pas l'opinion de M. Georges Kastner, qui constate à notre époque un nombre prodigieux de cris aussi pittoresques qu'aux époques antérieures. Pourtant, on ne saurait se le dissimuler, certains types de la grande famille des crieurs de rues ont complétement disparu de la capitale. Le marchand d'encre, le carreleur de souliers, le marchand de salade normand avec ses longs cheveux mal peignés, et le marchand de baguettes à battre les habits qui criait malicieusement : « Battez vos habits, vos femmes, vos chapeaux... ; » ces crieurs et quelques autres encore sont allés comme des ombres rejoindre les crieurs de vin et les hérauts funèbres du vieux Paris. Toutefois, dit M. Kastner, ces marchands nomades ne sont plus ce qu'ils étaient autrefois : ils ne jouissent pas des mêmes priviléges qu'au moyen âge, ils ne poussent plus le franc parler jusqu'à insulter les passants, comme les porte-falots au temps de Mercier ; ils n'étalent pas non plus cette joyeuse et superbe désinvolture des types picaresques décrits par Gouriet. « Non, continue l'auteur, le crieur d'aujourd'hui est un honnête industriel qui se distingue presque toujours par la modestie du maintien et la régularité des allures. Ne le confondez pas avec le bohémien des vieux romans, avec cette population sans patrie qui erre encore de nos jours dans quelques-unes des contrées de l'Europe orientale. »

La Savoie et les vallées du Piémont nous four-

nissent les ouvriers crieurs, vitriers, marchands de parapluies, etc. L'Auvergne se voue plus particulièrement au trafic des peaux de lapin, au commerce de l'eau, etc. ; Paris nous donne les marchands de la halle et les colporteurs d'ustensiles et de divers objets ; quant aux rusés fils d'Israël qui se livrent à l'achat de vieux habits, ils sont un peu de tous les pays et parlent un peu toutes les langues. Il n'y a plus à Paris que les saltimbanques et les artistes nomades qui mènent encore la vie errante des bohémiens, mais leur nombre est bien réduit. L'illustre bohême musicale se réduit pour la capitale à cinquante saltimbanques proprement dits, qui jouent le drame, la comédie et la tragédie lyrique ; cinquante chanteurs qui ont le droit de chanter, de vendre et de distribuer des chansons sur la voie publique ; cinquante joueurs d'orgue et cinquante autres instrumentistes ambulants. Cela fait en tout deux cents virtuoses, tous imposables et imposés, et dont quelques-uns apportent au régisseur jusqu'à trois francs par mois à titre de *droit des pauvres.*

L'un des chapitres les plus curieux et les plus philosophiques de l'ouvrage du savant historien est certainement le chapitre qui a pour titre *les Cris de Paris pendant les époques révolutionnaires.* Que d'enseignements dans ces simples cris *vive* et *à bas*, prononcés successivement par le peuple ! La leçon est tout entière dans les dates. — Vive Louis XVI! vive la reine ! vivent les notables ! (1788) — A bas

les notables ! vivent les États généraux ! (1789). — Vive l'assemblée nationale ! vive Necker ! (1790). A bas Necker ! vive Lafayette ! (1791). A bas Lafayette ! à bas la royauté ! (1792). Vive Marat ! (1793). — Vive Robespierre ! vive Barrère ! (1794). A bas la Montagne ! vive Tallien ! (1795) — Vivent les consuls ! (1796). Vive l'empereur ! (1804). — Vive Louis XVIII ! (1814). Et dans les suivantes années, que de cris divers ne frappèrent pas nos oreilles !

Si nous quittons ce chapitre complété par les cris pittoresques de tous les marchands de journaux en 1848, nous passerons à l'histoire des cris de Paris à l'époque actuelle. Suivons M. Kastner dans le tableau animé qu'il décrit de ces mille voix de revendeurs et revendeuses qu'accompagne du matin au soir, et on pourrait dire du soir au matin, le roulement des voitures de la capitale.

On porte à plus de quinze mille les petits marchands ambulants qui colportent leur marchandise dans tous les quartiers de Paris. Les revendeurs achètent de première main ce qu'ils vont colporter ; les plus pauvres les empruntent en quelque sorte aux gros marchands, s'engageant à leur tenir compte d'une partie du gain de la journée. A côté des revendeurs il y a la grande famille des *petits métiers*, tels que le ramoneur, le gagne-petit, l'étameur de casserolle, etc., qui tous ont leur cri particulier, leur mélodie caractéristique que M. Kastner a scrupuleusement notés. « Dans le

» nombre des petits métiers, il en est de tels qu'on » ne peut concevoir qu'ils suffisent à l'existence » de ceux qui y cherchent une ressource. Que peut » gagner, par exemple, cette pauvre femme qui » porte dans son éventaire des feuilles de laurier- » cerise et quelques gousses d'ail ? Sa boutique ne » vaut pas vingt sous, et son approvisionnement » lui en coûte plus de dix. Et cette autre qui col- » porte de l'amadou et des allumettes soufrées, » anciennes? Et celles qui sur quelques ponts ou- » vrent un restaurant en plein vent, et vendent » selon la saison, des harengs grillés, des pommes » de terre frites ou bouillies, des grillettes, des » tranches de porc maigre? »

Pour les marchands nomades, il n'est d'autre enseigne que le cri. C'est à en varier l'inflexion pour le rendre plus saisissant et *allumer le chaland*, comme disent ces honnêtes industriels, que tendent tous leurs efforts. Le petit négociant de la rue, qui supprime tous les *e* muets comme manquant de sonorité, a son style particulier, ses abréviations, ses néologismes, ses *apocopes*, qui rendent son langage pittoresque. *Oh! vitri' !* (Oh! vitrier!) — *A ô!* (A l'eau!) — *Aarchand d'chiff' !* (Marchand de chiffons!) — *Poir' d'Angl' !* (Poires d'Angleterre!) — *Chastanalis!* (Chasselas à la livre!) — *Des haric, haric, haric, haricots ! — Ah! les pom' de terre ! les pom' de terre ! — Pô verts! pô verts!* (Pois verts!) — *Hebits guélons! euvez-vous des habits à vend'. — Ah ! qu'il est beau le*

maquereau ! etc. Quelques marchands mettent un tel abandon, un tel épanchement et un tel enthousiasme dans l'énumération des qualités de leurs produits, qu'ils semblent véritablement émus à l'idée de tant de perfections. Le marchand de haricots verts, *si bons*, *si frais* et surtout *si tendres*, est le type des crieurs sentimentals et convaincus. Le marchand de pommes de terre n'a pas de larmes dans la voix, comme le marchand de haricots verts ; il a le ton posé, plein d'importance, le ton qui convient à l'annonce d'un produit aussi éminemment utile, et se recommandant par lui-même à tous les gens sérieux.

Malgré tout l'intérêt que présente à chaque page le livre de M. Kastner, nous sommes forcés de nous arrêter ici. Pourtant que d'éléments de curiosité et d'études originales dans la classification des différents métiers ; — dans les applications lyriques et artistiques des cris de Paris en particulier, et des cris populaires en général ; — enfin, dans les cris étrangers qui forment le complément de son ouvrage. Mais il faut se borner. Toutefois, nous ne saurions passer sous silence la symphonie humoristique pour orchestre et voix de la composition de M. Kastner, qu'il offre aux amateurs de musique avec le texte de son livre. Déjà, sous François Ier, Clément Jannequin avait eu l'idée de recueillir les cantilènes des cris de Paris pour en composer une œuvre musicale pleine d'originalité et de piquants effets. D'autres compositeurs ont

imité Jannequin, mais aucun d'eux assurément n'a produit un ouvrage aussi complet, aussi bien réussi sous tous les rapports, que la pièce que nous avons sous les yeux ; c'est l'œuvre d'un maître et d'un maître inspiré. Nous serions bien trompés si l'exécution publique de ce travail plein de contrastes, de demi-teintes, de tendre poésie, de dramatiques effets et d'entraînante gaieté, ne valait pas à son auteur un succès de vogue.

Il est difficile de faire apprécier le mérite d'un ouvrage lyrique qu'on n'a jamais entendu. Les sons ne se représentent pas par des mots, et quand l'écrivain, à force de talent, éveille l'émotion chez le lecteur, cette émotion est souvent bien différente de l'émotion qui naîtrait à l'exécution de l'œuvre analysée. Nous ne chercherons donc pas à expliquer tous les mérites de pensée, de formes, de détails pittoresques, de rhythmes variés qui abondent dans cette œuvre si riche et si colorée ; l'exécution seule pourrait en révéler tout l'éclat. Ajoutons que l'auteur a trouvé dans le poëme de M. Édouard Thierry le plus attrayant canevas. C'est une poésie délicate, ingénieuse, originale, spirituelle, écrite avec art pour faciliter à l'artiste les contrastes nécessaires.

Remercions en terminant MM. Kastner et Thierry d'avoir fait chanter ce qu'on crie, à notre époque où l'on crie si souvent ce qu'on chante.

Les Sirènes, essai sur les principaux mythes relatifs à l'incantation, les enchanteurs, la musique magique, le chant du Cygne, etc., considérés dans leurs rapports avec l'histoire, la philosophie, la littérature et les beaux-arts. Ouvrage orné de nombreuses figures représentant des sujets mythologiques tirés des monuments antiques et modernes, et suivi de Le Rêve d'Oswald, ou les Syrènes, *grande symphonie dramatique vocale et instrumentale, par Georges Kastner, membre de l'Institu* [1].

Le titre de cet ouvrage dit assez que nous sommes dans le pays des chimères, si cher à tous les poëtes.

Dégageons, en conséquence, notre esprit de toutes les choses positives qui nous entourent ; ne pensons ni à nos créanciers, ni à nos débiteurs, ni à la cherté des vivres, ni à l'augmentation des loyers ni à la garde nationale, et regardons dans les profondeurs des siècles passés, avec les yeux télescopiques de l'imagination, se dérouler par bandes gracieuses, sur les bords de l'Océan, autour des lacs, les sirènes enchanteresses et toutes les filles de l'eau avec leurs longs cheveux qui seuls voilent leurs charmes.

Pourquoi le monde tel que nous le font les nécessités humiliantes de la vie n'est-il pas ce monde idéal, où tout est charme et poésie ?

[1] Un volume in-4°, chez Brandus, Dufour et Cᵉ, 103, rue Richelieu. Paris, 1858.

Que de fois, en voyant un ballet à l'Opéra, ne me suis-je pas dit : Pourquoi le monde entier n'est-il pas la scène d'un théâtre, et pourquoi ne sommes-nous pas tous des Carlotta Grisi, des Fanny Essler, ou des Petipa, des Mérante, des Rosati, des Ferraris, des Fuoco, des Taglioni, des Vestris, marchant sur des roses qu'on effleure à peine, glissant sur des lacs plus limpides que l'azur du ciel, passant la vie, à l'abri de tout souci, à nous admirer, à nous aimer, à nous sourire, à pirouetter et à nous recevoir dans les bras l'un de l'autre ! Ah ! cela serait, en vérité, bien aimable, et si Dieu nous a donné l'imagination pour humilier notre être, il n'a que trop réussi. Rêvez tant qu'il vous plaira, percez les cieux même de votre esprit inventif : poëte humilié, vous ne serez jamais qu'un aigle sans ailes aspirant sans cesse à planer dans l'espace, et sans cesse retenu sur la terre par vos lourds pieds d'argiles.

Contentons-nous donc, tout en restant sur la terre, de donner à notre imagination l'essor que nous voudrions prendre nous-mêmes, et ouvrons le livre de M. Kastner.

Et d'abord d'où vient le mot de sirène, et à qui devons-nous l'invention de cette fable féconde que la sculpture, la peinture, la poésie et la musique ont tant de fois illustrée depuis les temps héroïques jusqu'à nos jours? Personne ne le sait d'une manière positive, et les savantes recherches de M. Georges Kastner, à ce sujet, n'ont pu écarter

entièrement le voile mystérieux qui dérobe à nos yeux la naissance des génies aquatiques. C'est dans l'*Odyssée* d'Homère qu'on trouve la première description des sirènes. On aime à se rappeler le poétique récit de l'aventureux Ulysse, dans l'immortel ouvrage du père et du roi des poëtes. « Notre vaisseau, dit Ulysse, poussé par un bon vent arrive à l'île des sirènes : le vent s'apaise dans le moment ; les vagues tombent et le calme règne. Aussitôt nos compagnons se lèvent, plient les voiles, reprennent leurs rames, et font écumer la mer sous l'effort de leurs avirons. Je prends en même temps un grand pain de cire, je le mets en pièces avec mon épée, et, tournant ces morceaux dans mes mains et à la chaleur du soleil qui était fort grande, j'en remplis les oreilles de mes compagnons, qui, après cela, me lièrent par les pieds et par les mains tout debout au mât du vaisseau ; et s'étant réunis sur les bancs, ils recommencèrent à ramer. Quand notre vaisseau ne fut plus éloigné du rivage que de la portée de la voix, elles se mirent à chanter et à me dire : « Approchez de nous, généreux Ulysse, » qui méritez tant d'éloges et qui êtes l'ornement » et la gloire de Grecs ; arrêtez ce vaisseau sur ce » rivage pour entendre notre voix. Jamais personne » n'a passé ces lieux sans avoir auparavant admiré » la douce harmonie de nos chants. On continue » sa route après avoir eu ce plaisir, et après avoir » appris de nous une infinité de choses ; car nous » savons tous les travaux que les Grecs et les

» Troyens ont essayé par la volonté des dieux » sous les remparts de Troie, et rien de ce qui se » passe dans ce vaste univers ne nous est caché. Voilà ce qu'elles me dirent avec une voix pleine de charmes. J'en fus si touché que je voulus approcher pour les entendre, et que je fis signe à mes compagnons de me délier. Mais ils se mirent à faire force de rames; en même temps, Périmède et Eurylogue s'étant levés, vinrent me charger de nouveaux liens et m'attacher plus fortement. Quand nous eûmes passé ces lieux charmants mais trop dangereux, et que nous fûmes assez loin pour ne pouvoir plus entendre ni les sons, ni la voix des enchanteresses, alors mes compagnons ôtèrent la cire dont j'avais bouché leurs oreilles et vinrent me délier. »

Voilà l'empire des sirènes établi. Nous allons voir que cet empire, circonscrit d'abord dans une île, va s'étendre dans le monde entier, et que l'ignorance et la superstition feront bientôt de ces personnages fantastiques des êtres réels.

En effet, on lit dans l'histoire de Portugal qu'on présenta au roi dom Emmanuel une *femme* et une *fille* marines, derniers survivants d'une troupe de tritons capturés dans les Indes orientales. Avant cette époque, des habitants des Pays-Bas s'étaient emparés d'une jeune sirène, et lui avaient enseigné à se vêtir elle-même et à faire le signe de la croix. Malheureusement ils ne purent lui apprendre à parler.

Une femme marine prise en 1433 se montra plus intelligente et plus utile à la société : non-seulement elle filait, non-seulement elle faisait le signe de la croix, mais, née avec toutes les qualités d'une ménagère accomplie, elle lavait, repassait le linge et s'occupait de tous les travaux de l'intérieur de la maison.

Enfin, et ceci est plus fort, Erasmus Laëtus parle d'une nymphe marine qui, du temps de Frédéric II, apparut non loin du promontoire nommé *Samo-Damica*, et eut avec un habitant de la côte divers entretiens. Elle prédit une infinité de choses au roi de Danemark, et lui apprit qu'elle se nommait Ibrand, et qu'elle avait à peine atteint sa quatre-vingt-dixième année. Cet âge, à ce qu'il paraît, serait la fleur de l'âge pour les sirènes.

Mais ce n'est pas seulement de sirènes que la crédulité des peuples ignorants avait orné l'Océan. Nous voyons à côté des femmes poisson, dont les églises nous offrent encore aujourd'hui les curieux spécimens, tout un monde de personnages aquatiques parmi lesquels figurent en grand honneur le *moine marin*, à côté de son chef spirituel l'*évêque de mer*. Ces... comment dirai-je? ces... religieux et prélats maritimes ont été observés au moyen âge, où les moines poussaient partout, et jusque dans les profondeurs de la mer, comme on voit. Albert le Grand a l'irrévérence de décrire le moine de mer comme un simple poisson, ayant la peau du crâne blanche, « et tout autour de cette peau

» un cercle noir, comme les cheveux d'un moine » récemment rasé. » Ce cher M. le Grand a pris, c'est évident, pour un moine marin, un simple poisson de l'*ordre* très-peu religieux des phoques.

Un autre naturaliste de la même force a trouvé un jour, en allant se promener au bord de la mer, un moine échoué sur la plage. Il paraissait avoir la figure humaine, mais rustique et campagnarde ; il avait la tête rasée et petite ; ses épaules étaient couvertes comme d'un capuchon de moine.

Bartholin, dans son *Histoire anatomique*, assure qu'un jésuite de retour des Indes y avait vu un homme marin coiffé d'une mitre d'évêque, qu'on retenait captif à terre, et qu'on finit par rendre à son évêché naturel, c'est-à-dire à son élément.

> La terre n'a évesques seulement
> Qui sont par bulle en grand honneur et titre,
> L'évesque croist en mer semblablement,
> Ne parlant point, combien qu'il porte mitre.

L'histoire naturelle a fait bon marché de toutes ces fables, et les sirènes, les ondines, les moines et les évêques de mer sont à jamais classés à côté du fameux serpent océanique dont l'ancien *Constitutionnel* s'était plu à nous décrire les merveilles ; ce qui n'a pas empêché le très-illustre Barnum, le roi des puffistes, d'offrir à la curiosité américaine une délicieuse sirène admirablement empaillée. On peut encore l'admirer dans le célèbre musée de Barnum, à New-York, où nous avons eu le plaisir

de la contempler de nos yeux pour la bagatelle d'un schelling américain (63 centimes.) Malheureusement, on finit par s'apercevoir que la prétendue sirène n'était qu'un composé de chiffons habilement recouverts d'une peau lustrée, et que la figure et le torse étaient en cire.

Mais, s'il n'y a point de sirènes, on ne saurait nier qu'il existe des poissons dont la tête offre une ressemblance saisissante avec la figure de l'homme.

J'ai moi-même pêché un de ces poissons : je ne puis par conséquent mettre leur existence en doute.

C'était au Brésil, à Rio de Janeiro, et j'étais installé dès la pointe du jour sur une petite île dans le fond de la baie, qu'on appelle *ilia dos Ratos* (l'île des Rats.) La pêche n'avait pas été abondante, tant s'en faut : j'avais mis quatre heures pour prendre un seul poisson ; il est vrai que c'était une garopa, le meilleur poisson qu'on puisse manger dans tout le Brésil, et que cette garopa pesait près de deux livres. Je désespérais du reste de ma journée quand un coup sec de ma ligne fit tressaillir tout mon être. Si vous êtes pêcheur, vous m'avez compris. Un second coup que j'attendais se fit sentir presque aussitôt ; par un mouvement plus rapide que la pensée, j'imprimai alors une brusque secousse à mon filin, puis, avec ménagement, et avec ce sentiment indéfinissable du pêcheur qui sent la ligne lourde dans sa main, je halai un

poisson d'un pied de long environ, fortement bossu, et qui avait bien la figure d'homme la plus sympathique, la plus franche, la plus joviale qui se puisse voir sur la terre. Il avait l'air de me regarder et paraissait heureux de faire ma connaissance. Je me serais fait un véritable cas de conscience d'ôter la vie à un poisson aussi bon enfant, et j'aurais cru commettre un acte d'anthropophagie en le faisant cuire pour le manger.

Je détachai donc l'hameçon de sa bouche, ce que je fis avec les plus grandes précautions, afin de lui faire le moins de mal possible, en pratiquant comme un chirurgien une légère incision à l'endroit où se trouvait le fer perfide et meurtrier. L'opération terminée, il me parut que la physionomie toujours ouverte, toujours heureuse du poisson, prenait un caractère goguenard. Sa bouche, grande et sensuelle, s'était entr'ouverte, et un bruit sourd comme un rire étouffé dans la gorge se fit entendre dans le fond de son estomac. Je l'examinai avec la plus vive attention, et avec une curiosité toujours croissante, quand, par un mouvement plus prompt que la pensée, il sauta dans mon panier, resta la tête en dehors, semblable à un prédicateur en chaire, et se mit à me regarder comme un homme qui vous nargue. Je voulus le punir en le laissant mourir dans le panier à côté de la garopa ; mais il continua de me regarder d'un air si jovial, si franc, si sympathique, bien que la moquerie perçât toujours sur ses traits, que

je le rejetai à l'eau, où il disparut bientôt en plongeant. Que de fois depuis j'ai pensé à cette pêche, et que de fois aussi je me suis dit : Heureux les hommes qui ont la tête de ce poisson bon enfant; toutes les carrières leur sont ouvertes avec succès, dans les arts comme dans l'industrie, dans l'industrie comme dans la politique. Ils n'ont qu'à se montrer pour réussir.

Le chapitre qui, dans l'ouvrage de M. Georges Kastner, traite de l'interprétation du mythe par l'art, est tout rempli d'ingénieuses inductions et empreint d'un sentiment élevé du beau. Il nous montre les sirènes passant du paganisme dans le christianisme et décorant les temples catholiques partout en Europe, comme le symbole de l'impureté, sous la forme de femmes-poisson. Le poisson, nous le savions, n'a rien de bien chaste naturellement; mais, d'après un très-grand nombre de théologiens, la femme serait moins chaste encore que le poisson, et on n'a pas pour se débarrasser de la femme la ressource d'en faire des matelottes ou de les manger à la sauce aux câpres. La femme!... quel monstre, grand Dieu! Si vous en doutez, consultez le *Speculum* de Vincent de Beauvais. « La femme, y est-il dit, doit être évitée » comme une bête formidable... On la doit fuir en » toute hâte comme un implacable ennemi. » Et ailleurs : « Poursuis le dragon et le scorpion, » mais fuis les traces de la femme. » Bien dit; et les femmes, c'est évident, devraient être ban-

nies de toute société véritablement morale ; tandis qu'au contraire on en trouve partout et jusqu'au sein même des familles, dans notre siècle de corruption. Parlez-moi des hommes, à la bonne heure ! voilà des animaux remplis de vertus ! Mais les hommes sont trop bons ; non-seulement ils tolèrent les femmes, sans songer que leur âme est trop souvent compromise par cette coupable condescendance, mais, de plus, ils les élèvent souvent dans la culture des arts d'agrément, et c'est en frissonnant que les esprits véritablement moraux voient à Paris et dans certaines autres villes de la France, des maisons de perdition entretenues aux frais du gouvernement, et qu'on nomme Conservatoire de musique, où l'on instruit les jeunes filles dans toutes les séductions des sirènes les plus raffinées. A la vérité, les portes des églises sont depuis quelques années fermées aux roucoulades perfides des sopranos, qu'on ne tolère plus que durant le mois de Marie ; mais les modernes filles d'Archélous se réfugient dans nos théâtres, où on a l'incroyable faiblesse de leur donner jusqu'à cent mille francs d'appointements annuels pour verser dans nos oreilles le filtre empoisonné de la mélodie. « Poursuis le dragon et le scorpion, mais fuis les traces de la femme. »

L'erreur de certains catholiques est d'avoir pris la fiction pour la réalité, et d'avoir cru aux enchanteurs et aux sorciers. Et à ce sujet M. Kastner nous donne un chapitre des plus curieux et des

plus intéressants sur la musique magique et les instruments des sorciers. Par une singulière contradiction, les instruments les plus propres à attirer le diable servaient parfois à le chasser, et c'est au son des flûtes et des tambours qu'on promenait autrefois dans certaines villes d'Europe les images de saint Urbain et de saint Vallier comme un excellent moyen hygiénique propre à rasséréner l'atmosphère empesté de ce beau temps du moyen âge.

Mais on parle longtemps quand on parle sous l'influence des lectures des ouvrages de M. George Kastner, et nous sentons le terrain trop restreint se remplir sous notre plume envahissante. Tournons donc cent pages à la fois, et arrivons au chapitre qui a pour titre *Le Chant du cygne*.

La réputation du chant de cet oiseau d'Apollon et des divinités de la lumière date de six mille ans. Depuis six mille ans, les Grecs, les Latins et toutes les nations de l'Europe, les païens, les chrétiens, les poëtes, les philosophes, les historiens, les naturalistes même, vantent avec l'expression de l'enthousiasme la délicieuse voix du plus mélodieux des animaux, et le puissant maître de l'Olympe, épris des charmes de la femme de Tyndare, se transforme en cygne, afin de séduire plus sûrement, par la beauté de son chant, la trop sensible Léda. Un des Pères de l'Église catholique, saint Chrysostôme, va jusqu'à attribuer au chant du cygne l'in-

vention de l'harmonie, et tous prétendent que c'est en mourant surtout, que l'Orphée emplumé exhale ses plus mélodieux accents.

Eh bien ! le cygne n'a jamais chanté ni bien ni mal, ni avec une voix de soprano, ni avec une voix de baryton, ni bien portant, ni malade, et certes il n'a pas inventé l'harmonie.

— Est-il possible ?

— C'est comme j'ai l'honneur de vous le dire.

— Mais alors le temps n'est donc pas toujours ce juge impartial et suprême qui met chaque chose à sa place, détruit tous les préjugés, et dégage la vérité des habits divers dont l'ambition et les intérêts des hommes l'affublent sans cesse, pour se tromper reciproquement les uns les autres?

— Mais non.

— Et l'histoire?

— L'histoire est le roman des hommes sérieux; c'est un homme sérieux qui l'a dit, et, je crois, un historien.

— Vous m'étonnez.

— Je m'étonne moi-même de votre étonnement.

N'exagérons rien pourtant. Le cygne n'est pas muet; le cygne sauvage surtout, mais il ne chante jamais. L'abbé Arnaud, tout à fait en désaccord sur ce point avec saint Chrysostôme, compare les accents divins de ce divin oiseau au son d'une clarinette embouchée par quelqu'un à qui cet instrument ne serait point familier. Buffon trouve que le

chant du cygne représente assez exactement ce qu'on appelle le *jurement du chat*. Veut-on des détails plus précis? M. Valmont de Bomare va nous les fournir. Le cygne sauvage a une voix, mais quelle voix? un cri perçant. On entend *tou-hou* à plusieurs reprises; le *hou* est d'un demi-ton au-dessus du *tou*; comme la femelle donne les deux mêmes sons, mais plus bas ou moins forts, lorsqu'ils crient ensemble, l'oreille distingue sensiblement une espèce de carillon aigre et désagréable. on dirait un bruit produit par deux trompettes de foire lorsque les enfants s'en amusent. Le cygne sauvage ne crie guère qu'il ne soit égaré, épouvanté, soit par l'homme, soit par des oiseaux.

Voilà la vérité, mais le mensonge a bien plus de charme, et comme il faut que l'homme associe tout à ses idées religieuses, on lit dans les œuvres du naturaliste grec Élien, la petite histoire suivante.

Les habitants des régions du nord avaient érigé un temple à Apollon. Dans ce temple ils se réunissaient annuellement pour prier Dieu à leur façon. Dès que les prêtres avaient commencé la cérémonie par une procession et par l'aspersion des eaux lustrales, une grande troupe de cygnes descendait du sommet des monts Riphées. Après avoir paradé en l'air autour du temple, ils venaient se ranger en ordre dans le chœur, où ils prenaient gravement leurs places entre les prêtres et les musiciens qui se préparaient à entonner l'hymne de fête. Là, les cygnes chantaient leur partie avec un ensemble

parfait, et se retiraient ensuite en bon ordre.

Un miracle du même genre est signalé dans le journal *l'Univers* du 9 juillet 1856 ; seulement ce sont des hirondelles, cette fois, qui ont remplacé les cygnes, voués exclusivement au culte païen. Lorsqu'on inaugura la statue de Notre-Dame-de-Pont, à Seyssel, les hirondelles ne voulurent pas rester simples spectatrices de cette pieuse cérémonie : — « Les regards, dit avec attendrissement le » correspondant de l'*Univers*, contemplent avec » joie le *bonheur* des hirondelles, qui forment au- » tour de sa tête (la tête de la statue) une couronne » et un *concert de chant*. »

C'est bien mal, ce que je vais dire, puisque le correspondant de *l'Univers* l'assure, mais je doute encore de la ferveur des hirondelles de Seyssel, comme de toutes les hirondelles en général, et je range hardiment leur concert de chant sacré dans la catégorie des chants du cygne, symbolisé par le chant moderne du *canard*, dont on accuse certains journaux de faire abus. Mais s'il est vrai que les cygnes n'aient jamais chanté en mourant pas plus qu'en état de santé, cette fable du chant du cygne est aimable et touchante. A une époque où tant de mythes ont disparu, dit M. Kastner, celui-là survit encore, et il gardera sa place parmi les fictions, qui ne peuvent périr, parce qu'elles expriment une des croyances ou plutôt un des sentiments éternels de l'humanité. C'est le culte du génie luttant con- la douleur, qu'explique la fable du cygne léguée

par les sociétés antiques aux sociétés modernes comme un éloquent témoignage des épreuves qui n'ont jamais manqué aux favoris de la muse. De nos jours encore, que d'occasions n'a-t-on pas eu d'appliquer cette expression ! Que de cygnes mourants n'avons-nous pas connus, depuis Mozart écrivant son *Requiem* d'un main glacée, jusqu'à Weber exhalant son âme avec les mélodies d'*Obéron?* Que de noms, hélas ! nous pourrions citer, que de poétiques deuils, que de victimes touchantes et inspirées nous pourrions évoquer en ne consultant que les pages les plus récentes de la poésie et de l'art ! Malfilâtre, Gilbert, Millevoye, Hégésippe Moreau, Escousse et Lebras, Élisa Mercœur, n'ont-ils pas aussi chanté sur le bord de la tombe? Châteaubriand, dans ses *Mémoires d'outre-tombe*, a écrit ce charmant passage :

» Fontanes m'apprend qu'il faisait des vers en » changeant d'exil. On ne peut jamais tout ravir au » poëte; il emporte avec lui sa lyre. Laissez au » cygne ses ailes, chaque soir des fleuves inconnus » répèteront les plaintes mélodieuses qu'il eût » mieux aimé faire entendre à l'Eurótas. »

Voici comment le musicien philosophe, le poëte savant, l'aimable érudit M. Georges Kastner, termine son ouvrage, qui aura, nous n'en doutons pas, la plus salutaire influence sur l'esprit des véritables artistes, en élargissant le domaine de la poésie musicale, à laquelle se rattachent particulièrement la fable des sirènes et le gracieux symbole du

chant du cygne. Le chant du cygne, dit-il, est à la fois le symbole de l'adieu que l'âme dit à la terre et du salut qu'elle adresse aux régions célestes. Le chant des syrènes, d'après la plus noble interprétation du mythe antique, accompagne l'âme séparée du corps et la guide vers son dernier séjour. Les deux mythes se répondent comme on le voit, et l'hymne commencé sur la terre par le cygne, les sirènes l'achèvent dans le ciel. Envisagées à ce point de vue, ces deux fables sont un nouveau témoignage du caractère spiritualiste de ces fictions de l'antiquité où une érudition frivole n'a voulu voir trop longtemps que des fantaisies exclusivement sensuelles. « Les sirènes, dit Platon, inspirent aux âmes expirantes l'amour des choses célestes et divines, et l'oubli des choses mortelles. » Chez les Égyptiens, ces véritables pères de la mythologie grecque, les sirènes étaient les âmes elles-mêmes; les Grecs qui leur ont emprunté ce gracieux symbole en ont fait aussi les conductrices des âmes, et la physionomie de ces funèbres génies s'est modifiée au point de rappeler à plus d'un égard les anges du paradis chrétien, qui, éclatants de blancheur et de pureté comme les cygnes de la légende, transportent sur leurs ailes l'âme du juste aux pieds du Tout-Puissant. »

L'ouvrage qui nous occupe se compose, indépandamment du texte, de plusieurs planches de dessins fort curieux représentant les différentes formes des sirènes, des instruments magiques, des

bas-reliefs antiques, des boucliers, etc. ; et du *Rêve d'Oswald*, grande symphonie dramatique, vocale et instrumentale, sur des paroles fort poétiques et très-heureusement disposées de M. Francis Maillan.

Cette nouvelle composition de M. Georges Kastner, dont le bagage, comme compositeur, est déjà considérable, est une œuvre des plus remarquables, et peut-être la plus fraîche, la plus suave de son auteur en même temps que la plus originale comme agencement d'instruments et comme peinture romantique. Il y a là des morceaux d'un ordre supérieur, du plus charmant effet. Nous ne voulons pas empiéter sur des attributions qui ne sont pas les nôtres dans ce journal en nous étendant trop longuement sur le mérite musical de la symphonie de M. Kastner ; mais il nous sera permis de dire tout le plaisir que nous avons pris à la lecture de cette partition, dans laquelle nous avons surtout remarqué un chœur d'étudiants à huit parties dont la reprise en *la* est d'une suavité délicieuse ; — le *Monologue et chœur des sirènes*, d'une idéalité enchanteresse ; — le *Chant du cygne*, auquel la voix si pure, si touchante et si éminemment distinguée du saxophone prête un charme tout particulier ; — enfin, une marche triomphale éclatante et pompeuse comme la fête de l'harmonie même. Mais la musique n'est pas faite pour les yeux (en France surtout, où si peu d'artistes mêmes savent bien lire la partition). Espérons donc que nous entendrons bientôt ce dernier ouvrage autrement que par les

yeux, ce qui est toujours gênant, quand on n'a pas, comme certains somnambules, le pouvoir de déplacer les sens.

Les chants de l'armée française, ou recueil de morceaux à plusieurs parties composés pour l'usage spécial de chaque arme et précédés d'un essai historique sur les chants militaires des Français par Georges Kastner, membre de l'Institut [1].

Les livres ont leur destinée, dit-on, celui dont nous venons d'écrire le titre, bien que publié déjà depuis quelque temps, emprunte un intérêt nouveau aux grands événements qui s'accomplissent en ce moment en Italie. Il est né sous une bonne étoile et fera rapidement son chemin. On le lira, car il n'est pas long, entre deux bulletins de victoire, au son du canon des Invalides, émouvant écho des canons de notre armée triomphante. Le peuple français est né soldat; sa muse, dit l'auteur de cet *Essai*, s'est éveillée au bruit des armes; ses premiers chants ont été des chants militaires. C'est d'abord la voix formidable de l'antique *bardit*, dont les clameurs belliqueuses servaient à donner le signal de l'attaque. « Ces chants de guerre, dit Tacite, étaient formés des plus rudes accents, de sons rauques et brisés, et ceux qui les entonnaient serraient leurs boucliers contre leur bouche, afin que

[1] Un volume in-4°, chez Brandus, Dufour et Cᵉ, 103, rue de Richelieu, Paris, 1855.

leur voix, par la répercussion, devint plus forte et plus effrayante. »

Après les chants barbares des bardits, vinrent les *chansons de geste*. On n'écrivait point encore dans ces temps reculés les hauts faits des guerriers, et longtemps les chansons de geste servirent seules à les faire connaître. C'est aux *scaldes* et aux *bardes*, à la fois poëtes, musiciens et législateurs, que nous devons de connaître les actions héroïques des peuples du Nord. « O vous ! s'écrie Lucain avec en-» thousiasme, qui envoyez à l'immortalité les » noms et les âmes de ceux qui sont morts vail-» lamment, bardes, vous avez fait entendre des » chants nombreux. » Parmi les chansons des bardes, il en est qui, tout en célébrant la victoire, tendent à ramener les hommes au bienfait de la paix : ce sont les plus nombreuses. Mais il en est d'autres où règne le sentiment de la plus féroce allégresse. On sait qu'au sixième siècle, dit M. Havrart de La Villemarqué, les Bretons faisaient souvent des courses sur le territoire de leurs voisins soumis à la domination des Francks, qu'ils appelaient du nom général de Gaulois. Ces expéditions, entreprises le plus souvent par la nécessité de défendre leur indépendance, l'étaient aussi quelquefois par le désir de s'approvisionner chez l'ennemi de ce qui leur manquait en Bretagne, principalement de vins. « Aussitôt que venait l'automne, dit Grégoire de Tours, ils partaient suivis de chariots et munis d'instruments de guerre et d'agricul-

ture pour la vendange armée. Les raisins étaient-ils encore sur pied, ils les cueillaient eux-mêmes ; le vin était-il fait, ils l'emportaient. S'ils étaient trop pressés ou surpris par les Francks, ils le buvaient sur place ; puis, emmenant captifs les vendangeurs, ils regagnaient joyeusement leurs bois et leurs marais. »

Ces excellents Bretons, dont les Autrichiens viennent si bien de continuer les traditions en Piémont, avaient, pour célébrer de semblables exploits, une aimable chanson intitulée *le Vin des Gaulois*, et dont on jugera de l'esprit par les vers suivants :

Vin et sang mêlés coulent ; vin et sang coulent ;
Vin blanc et sang rouge, et sang gras, vin blanc et sang rouge.
Sang rouge et vin blanc, une rivière ! sang rouge et vin blanc.
C'est le sang des Gaulois qui coule, le sang des Gaulois.
J'ai bu du sang et du vin dans la mêlée terrible, j'ai bu sang et vin.
Vin et sang nourrissent qui en boit, vin et sang nourrissent.

Plus tard, au temps de la chevalerie, la chanson de *Roland* accomplit des miracles, comme de nos jours *la Marseillaise*. D'ordinaire, elle était entonnée en chœur par les troupes, ou bien elle était chantée par le ménestrel, qui les excitait au combat. Quelques écrivains assurent que la chanson de Roland était déjà populaire dès le neuvième siècle. Ce qu'on peut tenir pour certain, c'est que l'hymne de Roland était encore en usage dans nos armées sous la troisième race. M. Georges Kastner nous apprend qu'il fut chanté en 1356, à la bataille de

Poitiers. Malheureusement, il ne put réussir à conjurer la fatalité attachée au sort du roi. Jean Bocchius, dans son *Histoire d'Écosse*, rapporte à ce sujet l'anecdote suivante : « Le roi Jean, mécontent de ses troupes, et entendant quelques soldats qui chantaient la chanson de Roland, s'écria qu'il y avait longtemps qu'on ne voyait plus de Rolands parmi les Français. » A ce reproche, un vieux capitaine, profondément blessé, répondit : « Sachez, sire, que vous ne manqueriez pas de Rolands si les soldats voyaient encore un Charlemagne à leur tête. » Jean ne put nier qu'à défaut d'autre courage, ce vieux capitaine n'eût au moins le courage de son opinion.

Que sont devenus les paroles et l'air de cette fameuse chanson de Roland ? M. Michel croit avoir retrouvé dans son entier cet hymne fameux, mais l'authenticité de ce chant a été discutée.

Aux bardes et aux ménestrels succédèrent les *aventuriers*. On ignore généralement, dit l'auteur de l'*Essai historique sur les chants militaires des Français*, que nous avons possédé au sein de notre glorieuse milice une nombreuse lignée de turbulents rapsodes dont les rustiques homérides ont considérablement enrichi le répertoire de la chanson. Veut-on savoir quels étaient ces enfants perdus de la muse guerrière qui rimaient et se battaient avec la même ardeur et le même sans-façon ? C'étaient des *aventuriers*, dont le nom nous revèle les mœurs et le caractère, hommes indisciplinés et indisciplinables,

mais robustes et agiles, vrais bohémiens de nos armées. Brantôme trace leur portrait en quelques coups de pinceau, sans ménager la couleur. « Monstrant, dit-il, leurs poitrines velues, pelues » et toutes découvertes ; les chausses plus bigar- » rées, découpées, déchiquetées et ballafrées. »

Mais si les aventuriers laissaient à désirer sous le rapport de la tenue, dans leur poitrine découverte battait un cœur enthousiaste. Les épisodes de la bataille de Marignan, dont une nouvelle victoire par nos soldats d'Italie vient de rajeunir la mémoire, ont été chantés par les aventuriers, qui n'ont oublié ni Bayard, ni la Trémoille, ni Montmorency, ni le connétable de Bourbon, ni La Palice.

A quoi faut-il attribuer la trop célèbre chanson qui a fait de ce dernier et si vaillant capitaine, un personnage ridicule à force d'être logique ? Georges Kastner est tenté de croire que ce sont les aventuriers qui l'ont inspirée aux ennemis de François Ier après la funeste bataille de Pavie. Une chose certaine, dit-il, c'est que la chanson de M. de La Palice date de cette époque ; du moins le prototype de cette chanson se retrouve dans une pièce satirique sur la bataille de Pavie, dont on ne connaît pas l'auteur, mais dont la popularité fut très-grande et dura longtemps en France. Elle est tout à fait dans le style des pièces composées par les aventuriers ; elle commence par les strophes suivantes :

Hélas ! La Palice est mort,
Il est mort devant Pavie

Hélas! s'il n'estoit pas mort,
Il seroit encore en vie.

Quand le roy partit de France,
A la male heure il partit;
Il en partit le dimanche,
Et le lundi il fut pris.
Rens, rens-toy, roy de France,
Rens-toy donc, car tu es pris!

La naïveté contenue dans le premier quatrain aura inspiré à quelque poëte moderne l'idée de composer toute une chanson sous cette forme rigoureusement logique, et de créer un personnage imaginaire pour en faire le héros de cette chanson, tout en conservant le nom de La Palice, qui était déjà connu et servait pour indiquer l'air sur lequel devaient être ajustées les nouvelles paroles.

Et voilà comment il s'est fait que Jacques de Chabanais, seigneur de la Palice, maréchal de France, gouverneur du Bourbonnais, de l'Auvergne, du Forez, du Beaujolais, du Lyonnais, mort glorieusement à la défaite de Pavie, est devenu le personnage ridicule dont le nom seul provoque la risée des personnes très-nombreuses qui ne savent pas ce que fut M. de La Palice, et croient *qu'il est mort de maladie* après avoir débité force naïvetés toute sa vie.

Au quinzième siècle, les chansons de soldat prirent un caractère égrillard qu'elles n'avaient pas auparavant. Jusqu'à la Révolution française, qui vit éclore les plus beaux de nos chants guerriers, le

genre des vers égrillards et frondeurs devient de plus en plus à la mode. Le vaudeville remplaça la *chanson de gestes*, et vainqueurs et vaincus passèrent sous les fourches caudines de chansons à double tranchant. Quoi de plus gai, dit La Harpe, que ce couplet contre Villeroi, sur le refrain si connu : *Vendôme ! Vendôme !*

Villeroi,
Villeroi,
A fort bien servi le roi...
Guillaume... Guillaume...

Et cet autre encore, sur le même général, fait prisonnier dans Crémone :

Palsembleu ! la nouvelle est bonne,
Et notre bonheur sans égal :
Nous avons recouvré Crémone
Et perdu notre général.

Passons rapidement sur les chants militaires des Français durant la longue période du règne de Louis XV. Sous ce monarque dissolu, les soldats en étaient arrivés à ne plus s'entretenir que d'aventures galantes. Mars était fardé, il avait des mouches sur le visage et portait des paniers.

Les *bardits* faisaient des roulades, et chantaient en voix de fausset, d'abord la belle Fanchon, non pas, bien entendu, la vertueuse Fanchon ressuscitée de nos jours sous les traits de M^me^ Miolan-Carvalho, mais *Fanchon la luronne*, qui a laissé des souvenirs traditionnels dans nos régiments. Venait

ensuite la grande famille des Manons, *Manon Giroux*, *Manon la ravaudeuse*, et surtout *Manon de Nivelle*, la célèbre, l'intéressante et audacieuse Manon, qui n'hésite pas à endosser l'uniforme de soldat dans le régiment de Provence pour suivre son infidèle, surnommé *Sans-Quartier* dans la chanson. C'est aussi *la belle Bourbonnaise*, *la maîtresse de Blaise*, dans laquelle se dessinait, dans un demi-jour, le portrait de la Du Barry. Tout cela pouvait être spirituel, mais convenait très-peu à la muse guerrière.

Un chant, digne de l'époque qui l'enfanta, jaillit tout à coup. Ses accents pénètrent le cœur d'un saint enthousiasme; c'est l'explosion du sentiment public qui se manifeste par cette inspiration, dont la noble énergie dépasse les plus beaux chants guerriers de la Grèce antique, les plus éloquentes manifestations des bardes. C'est la muse des combats elle-même qui prend sa lyre d'airain pour entonner d'une voix électrique ces paroles entraînantes :

Allons, enfants de la patrie,
Le jour de gloire est arrivé.

Oui, le *jour de gloire* était arrivé, et les *enfants de la patrie formèrent leurs bataillons* et portèrent le nom français au premier rang des nations. L'effet extraordinaire que cet air produit toujours sur les Français, quel que soit le régime politique en faveur parmi eux; l'admiration universelle qu'il

excite, et dont ne parviennent pas à se défendre ceux mêmes qui craignent le plus de se rappeler les temps orageux où il vit le jour ; l'étonnement mêlé d'effroi qu'il inspire aux peuples qui ont pris les armes contre nous, tout concourt, dit Georges Kastner, à faire de cette inspiration exceptionnelle un des plus beaux monuments de l art. C'est ainsi que par une exception unique dans l'histoire des chants patriotiques, *la Marseillaise* est devenue pour tous les peuples civilisés l'expression par excellence des plus nobles sentiments dont l'amour de la patrie puisse être l'objet.

En effet, l'hymne de Rouget de Lisle est connu de tous les peuples du monde qui tous le chantent avec émotion et respect, à côté de leurs propres chants patriotiques.

On sait que les Allemands qui passent une partie de leur vie à regretter de n'avoir pas produit ce que les premiers nous avons fait en toutes choses, nient avec une persistance vraiment comique, que Rouget de Lisle soit l'auteur de *la Marseillaise*. Ce sont eux, les Allemands, qui ont composé ce chant, et Rouget de Lisle n'a fait que le copier. Pour le prouver ils ont écrit dans les journaux et dans les revues la valeur de cinquante volumes. C'est beaucoup trop. Ce qui est vrai n'a pas besoin d'être si longuement prouvé. Quand les Allemands se disent les auteurs de *la Marseillaise*, ils ne se montrent ni moins ridicules ni moins folâtres que lorsqu'ils peignent des tableaux de la bataille de Solferino,

où l'on voit les Autrichiens maîtres du champ de bataille, et en fait de Français, un zouave unique fuyant à perdre haleine, au sixième plan, pour rejoindre le gros de l'armée qui se dérobe à tous les regards, sans doute parce que le gros de l'armée s'est montré plus leste encore à la fuite que le zouave. Malgré ces tableaux éloquents, il me semble que les Allemands auront beaucoup de peine à faire croire aux Allemands eux-mêmes, que c'est uniquement par bonté d'âme que l'empereur d'Autriche, vainqueur à Solferino, a cédé la Lombardie à la France.

Pour en revenir à *la Marseillaise*, s'il était nécessaire de prouver une fois de plus tout ce qu'il y a d'absurde dans la prétention des Allemands, nous prendrions les éléments de cette preuve dans une série d'articles publiés par M. Georges Kastner, dans la *Revue et Gazette musicale*, à la date de mars et d'avril 1848.

Ce travail, très-intéressant, de notre savant musicien ne laisse aucune prise aux répliques, car c'est avec leurs propres écrits que M. Kastner combat les Allemands en les plaisantant.

Mais à quoi sert de chercher à convaincre des gens qui représentent comme vous savez la bataille de Solferino ? A rien, et nous aimons mieux, quant à nous, emprunter à l'auteur de l'*Essai historique sur les chants militaires des Français*, le passage suivant que rend opportun le transport dans le nouveau cimetière de Choisy-le-Roi, du corps

de Rouget de Lisle qui n'était pas Allemand.

Rouget de Lisle, officier du corps du génie, se trouvant à Strasbourg, fut invité à un dîner donné par le maire de la ville, M. de Diétrich. Il y avait à ce dîner environ une douzaine de personnes. Pendant le repas, la conversation roula sur les événements politiques ; on parla surtout de la guerre, et l'on forma le vœu que, dans cette circonstance solennelle, quelque inspiration vraiment héroïque répondît aux sentiments d'enthousiasme de la nation. Rouget de Lisle, qui, dans ses moments de loisir, cultivait avec succès la poésie et la musique, se sentit enflammé par ces discours. Il rentra chez lui en proie à une exaltation fiévreuse. Il passa la nuit à improviser les paroles de *la Marseillaise*, dont il composait à mesure l'air sur son violon.

Son œuvre terminée, il alla, le matin, la remettre au maire. Une parente de ce dernier, M^lle^ de Diétrich, s'assit au piano et la déchiffra. Rouget de Lisle, qui ne s'était pas encore bien rendu compte de ce qu'il avait fait, ainsi qu'il l'avoua souvent depuis, put se convaincre, en voyant l'enthousiasme se peindre sur le visage des auditeurs, que sa création n'aurait pas un succès ordinaire. Les convives de la veille furent réunis à la hâte ; ils accueillirent le nouveau chant national avec des transports d'admiration. On s'empressa de copier l'air et de le distribuer aux musiciens, qui l'exécutèrent sur le passage des troupes.

Les soldats, entendant pour la première fois cette

musique puissante dont les mâles accents résonnaient jusqu'au fond de leur âme, se disaient les uns aux autres, tout surpris de ce qu'ils ressentaient : « Qu'est-ce donc que ce diable d'air ? il a » des moustaches ! » On assure qu'au lieu de six cents hommes qui devaient s'enrôler comme volontaires, il s'en trouva près de onze cents dans les rangs.

Ce fut sous le titre de *Chant de l'armée du Rhin* que Rouget de Lisle publia et répandit à Strasbourg son hymne civique, comme le prouve un *fac simile* de l'édition originale.

Les soldats l'avaient adopté, et les généraux reconnaissaient sa merveilleuse influence. L'un d'eux écrivait au Directoire : « J'ai gagné la bataille, *la Marseillaise* commandait avec moi. » Un autre venait demander « un renfort de 1,000 hommes ou une édition de *la Marseillaise*. » Un troisième disait : « Sans *la Marseillaise*, je me battrai toujours un contre deux : avec *la Marseillaise*, un contre quatre. »

La Convention apprécia le mérite de ce chant. Elle le faisait exécuter à l'ouverture et quelquefois au milieu de ses séances, notamment quand on annonçait quelque nouvelle victoire remportée par les armées de la République. De plus, elle le mit au premier rang des airs patriotiques qui, aux termes d'une loi du 26 messidor an III (1795), devaient être joués par tous les corps de musique des gardes nationales et des troupes de ligne. Après

avoir rendu justice à l'œuvre, elle rendit hommage à l'auteur, blessé à Quiberon d'un éclat de mitraille. »

Le corps de Rouget de Lisle qui depuis vingt-cinq ans reposait dans l'ancien cimetière de Choisy-le-Roi, vient d'être exhumé pour être transporté dans le nouveau cimetière de cette commune. La tombe de ce grand citoyen est recouverte d'une pierre de liais sur laquelle on lit cette épitaphe à la fois sévère, énergique et simple :

Ici repose
Claude Rouget de Lisle,
Né à Lons-le-Saulnier en 1760,
Mort à Choisy-le-Roi en 1836,
Quand la révolution française, en 1792,
Eut à combattre les rois,
Il lui donna pour vaincre
Le chant de *la Marseillaise*.

Rouget de Lisle a régénéré notre poésie guerrière. A côté de *la Marseillaise*, Rouget de Lisle a composé un grand nombre de morceaux historiques et chevaleresques, remarquables par la puissance, l'énergie, la concision, la spontanéité, et ce je ne sais quoi de solennel, de pathétique et de véhément, qui frappe, émeut et entraîne. Tels sont, entre beaucoup d'autres, *Olivier*, *Raoul de Crécy ou la Croisade*, *Duguesclin*, *Charles VII*, *Bayard* et *l'Hymne de Roland*, dans lequel il traduisit cet axiome des héros de l'antiquité, qui est aussi, depuis bien des siècles, celui des Français :

Dulce et decorum est pro patriâ mori,

qui a été traduit ainsi, dans la chanson des *Girondins*, en 1848 :

Mourir pour la patrie,
C'est le sort le plus beau, le plus digne d'envie.

Parmi les autres chants de cette époque dont la vogue s'empara, nous citerons : *Veillons au salut de l'empire*, le *Chant du Départ*, qu'on appela le *frère de la Marseillaise*, et le *Chant des Victoires*, que nos bataillons chantèrent si souvent.

Ces hymnes jouirent de toute leur popularité pendant la république, le directoire et le consulat. A l'avénement de l'empereur Napoléon I^er^, quelques-uns furent prohibés, mais les romances de guerre prirent un nouvel essor. Expressives et mélodieuses, empreintes d'une grâce et d'une élégance toutes françaises, elles firent les délices de ce temps-là. Nous citerons particulièrement : *Vous me quittez pour aller à la gloire*, *Reposez-vous, bon chevalier*, *Partant pour la Syrie*, etc. Napoléon avait conduit nos soldats à leurs premières victoires au son des hymnes de la révolution ; il conserva toujours une prédilection pour certains airs patriotiques. On assure que, bien que ces airs, comme nous l'avons dit, fussent défendus sous l'empire, il en ordonnait parfois l'exécution, pour ranimer l'ardeur du soldat. Ce moyen ne manquait jamais son effet.

A côté des grandes pensées poétiques et musica-

les, il est certaines chansons militaires qui jouirent d'une très-grande vogue sous le premier empire. Nous citerons *la Monaco*, qui avait le don de plaire tout particulièrement à Napoléon. Il n'était pas rare, sur le champ de bataille, au milieu des détonations de l'artillerie, de voir l'empereur, sa lorgnette à la main, regarder les évolutions de l'ennemi dont il prévoyait la défaite, tout en fredonnant :

A la Monaco
L'on chasse et l'on déchasse,
A la Monaco
L'on chasse comme il faut.

D'où nous vient ce refrain? L'auteur du livre dont nous parlons pense qu'il date du temps de l'occupation de la ville de Monaco par les Français, sous Louis XIII. Après le succès de cette affaire, il aurait été improvisé sur le pont d'un navire français, par un Provençal nommé Corbon, lequel, en agissant auprès du cardinal de Richelieu, était parvenu à obtenir l'intervention de la France en faveur de la principauté de Monaco, menacée dans son indépendance par les Espagnols. La première guerre d'Italie remit en lumière ce vieux refrain.

Une autre chanson militaire, *Malbrouck s'en va-t'en guerre*, n'eut pas moins de popularité que *la Monaco*. L'air de Malbrouck est d'origine orientale, et l'un des hymnes écrits à la louange du général Bonaparte, par les Arabes, lors de la campagne d'Égypte, était chanté sur cet air populaire. Châ-

teaubriand, dans son *Itinéraire à Jérusalem*, croit que les soldats de saint Louis ont rapporté cet air de la croisade, et qu'on le doit aux Sarrasins.

Pendant la Restauration, tous les airs de la République et de l'Empire ayant été défendus, on ne chanta plus que ce refrain royaliste grivois :

Vive Henri Quatre !
Vive ce roi vaillant !
Ce diable à quatre
A le triple talent
De boire et de battre,
Et d'être un vert galant.

Cela rappelle le refrain d'une chanson chantée par les légions de Jules César : « Citadins, gardez bien vos femmes ; voici le chauve si redoutable aux maris. »

En 1730 apparaît *la Parisienne*, pâle imitation de *la Marseillaise*. Cet air, du reste, n'est pas français : c'est une vieille chanson de soldat très-populaire dans le nord de l'Allemagne, et fréquemment chantée, de 1813 à 1815, dans la légion anglo-allemande. Comment se fait-il qu'on ait associé aux paroles de Casimir Delavigne une mélodie allemande assez vulgaire, dont le refrain est celui-ci : *Capitaine, lieutenant, porte-drapeau, sergent, prends la jeune fille par la main?*

Il faut nous arrêter. Mais, avant de fermer le livre de M. Georges Kastner, nous emprunterons à l'auteur quelques détails sur la fameuse chanson militaire *la Casquette du père Bugeaud*, la plus po-

pulaire des chansons durant les guerres d'Afrique.

Voici l'origine de cette facétieuse improvisation. Lors de ses expéditions à travers les tribus arabes, le maréchal Bugeaud, que dans leur affection les soldats désignaient entre eux sous le nom de *père Bugeaud*, avait fait confectionner une énorme casquette à deux larges visières, destinées à le préserver des ardeurs du soleil. Cette casquette, devenue en quelque sorte un signe de ralliement, lui servait dans toutes ses campagnes. Une nuit, les réguliers de l'émir, trompant la vigilance de nos zouaves embusqués, approchèrent du camp des Français et signalèrent leur présence par une décharge meurtrière. Le feu fut un moment très-vif. Le maréchal Bugeaud était arrivé des premiers; deux hommes qu'il avait saisis de sa vigoureuse main tombèrent frappés à mort. Bientôt cependant l'ordre se rétablit ; les zouaves s'élancèrent et repoussèrent l'ennemi. Le combat terminé, le maréchal s'aperçut, à la lueur des feux de bivouac, que tout le monde souriait en le regardant. Il porta la main à sa tête, et reconnut qu'il était coiffé comme le roi d'Yvetot de Béranger. Aussitôt il demanda sa casquette, et mille voix de répéter : *La casquette, la casquette du maréchal!* Or, cette casquette, de forme un peu originale, excitait depuis longtemps l'attention des soldats. Le lendemain, quand les clairons sonnèrent la marche, le bataillon des zouaves les accompagna en chantant sur l'air de cette sonnerie :

As-tu vu
La casquette
La casquette?
As-tu vu
La casquette
Du père Bugeaud? [1]

Ces paroles eurent le plus grand succès, et, depuis, cette marche des clairons prit définitivement le nom de *la Casquette*. Le maréchal disait souvent au clairon de piquet : « Sonne la casquette ! »

J'ai entendu dire par un capitaine de zouaves de mes amis qu'après *la Marseillaise*, et pour se mettre en bonne humeur, les bataillons en marche chantaient en Afrique pour tromper la fatigue et les chaleurs accablantes, *la Casquette du père Bugeaud*. Ce n'était pas martial, mais c'était drôle, et quoi qu'il dise,

Le Français, quand il chante,
Fait danser l'ennemi.

Si la chanson est un stimulant pour le soldat qui triomphe, elle est une douce consolation pour ceux que la fortune des armes a trahis. Je n'ai pu lire sans émotion les lignes suivantes d'un simple carabinier au 8e chasseurs de Vincennes, Bernard, qui, fait prisonnier pendant longtemps, trouvait dans les chansons de la France une consolation à ses maux. « Le jour, dit-il, quand on nous laissait » libres, nous nous livrions à une foule de jeux » que nous inventions pour abréger les ennuis de

[1] *Les Zouaves*, par M. V. de Mars.

» notre captivité ; nos officiers nous aidaient. Mais » le soir, sous nos mauvais gourbis d'alfa, que » nous avions dû construire pour ne pas coucher » sous le soleil, nous disions des chansons du pays, » des chansons de soldats. L'un de nous, *loustic* » quand même, et doué d'une jolie voix, nous » chantait quelquefois *les Hirondelles* de Béranger ; » et je ne sais comment cela se fait, mais nous » pleurions tous, le chanteur y compris, et il n'a » jamais pu achever sa chanson. »

Sur quel air combattaient et triomphaient nos courageux soldats d'Italie? Je ne saurais le dire. Mais on m'a assuré qu'après chaque bataille bon nombre de voix fredonnaient ironiquement ces paroles du plus célèbre des opéras d'Adam :

Dans le service de l'Autriche,
Le militaire n'est pas riche,
Chacun sait ça.

La harpe d'Éole et la musique comique, études sur les rapports des phénomènes sonores de la nature avec la science et l'art, suivis de STÉPHEN OU LA HARPE D'ÉOLE, *grand monologue lyrique avec chœurs, par Georges Kastner, membre de l'Institut* [1].

Je ne sais pas où on chercherait ailleurs que dans ce volumineux ouvrage, qui les renferme tous, les faits relatifs aux harmonies de la nature.

[1] Un volume in-4°, chez Brandus, Dufour et C^e^, 103, rue Richelieu Paris, 1856.

Et d'abord une question se présente tout naturellement quand il s'agit de la musique cosmique : les astres, en se mouvant dans les profondeurs de l'espace, produisent-ils des sons musicaux? Pythagore l'assure, mais Aristote le nie. Pythagore n'a point entendu le céleste concert, « par la raison, dit-il, que nous y sommes accoutumés dès notre naissance, et que nous ne pouvons distinguer aucun son qu'à l'aide du silence qui lui est opposé. N'importe, il déterminera la gravité des sons cosmiques, en attribuant à Saturne le son le plus grave, et à la lune le son le plus aigu, — la contre-basse et la petite flûte. — Quant à l'intervalle musical du soleil à la lune, ainsi que du soleil à Saturne, ils comprennent tous deux une quarte, sur laquelle le grand mathématicien bâtit tout son système de musique. Pour Pythagore, l'univers entier est une symphonie, symphonie éternelle, infinie, dont chaque globe représente une note.

Ce système, dit Aristote, est magnifique sans doute, mais il a un inconvénient, c'est qu'il est mensonger. En effet, continue-t-il, ce ne sont pas les planètes qui se meuvent, mais bien les sphères dans lesquelles les planètes sont fixées ; ces dernières ne peuvent donc pas former un son, car ce qui se meut soi-même rend un son, mais ce qui est seulement renfermé dans ce qui est en mouvement ne peut en produire aucun. Mais, ajoute-t-il, si les planètes se mouvaient dans l'air ou

dans l'éther, elles produiraient des sons si formidables qu'il serait impossible de les entendre, puisque le simple bruit du tonnerre fait parfois éclater des pierres.

Grâce au progrès de l'astronomie, le doute à ce sujet ne paraît plus permis : astronomes et théologiens tombent d'accord à cette heure pour repousser comme chimérique la merveilleuse symphonie universelle. Néanmoins les chrétiens s'emparèrent de l'hypothèse de l'harmonie des sphères et la soutinrent comme vraie jusque vers la fin du moyen âge. Les poëtes seuls de nos jours chantent encore les ineffables accords de la musique céleste aux mille voix aériennes, aux mille instruments séraphiques. « Ce concert forme cette triple voix du temps qui raconte le passé, le présent et l'avenir, et que des sages ont quelquefois entendue sur la terre, en approchant l'oreille d'un tombeau, durant le silence des nuits. »

« Le soleil, selon son antique manière, fait sa partie dans le chant alterné des sphères, et sa course prescrite se termine par le roulement du tonnerre. »

La première de ces citations est de Châteaubriand, la seconde de Gœthe ; deux grands écrivains assurément qui parlent toujours très-bien, mais pensent souvent faux.

Quittons la lune, qui, d'après Cicéron et Nicomaque, donne un *sol* (clef de sol, deuxième ligne de la portée, *ancien diapason*), Vénus le *la* supé-

rieur, Mercure le *si*, le Soleil l'*ut*, Mars le *ré*, Jupiter le *mi* et Saturne le *fa*, — système, comme on voit, opposé à celui de Pythagore, qui fait de Saturne le son le plus grave et de la Lune le son le plus élevé, — et renfermons-nous dans notre atmosphère.

Chez les anciens Grecs, les harmonies de la nature ou voix mystérieuses passèrent aux yeux du peuple crédule pour l'expression du courroux des dieux. En effet, *oracles* et *voix* se rencontrent souvent comme synonymes chez les Grecs, et l'on sait le rôle que jouèrent les oracles sur la bêtise humaine à cette époque. Nous ne croyons plus guère aux oracles de nos jours, mais nous avons nos croyances analogues. A chaque époque suffit ses aberrations.

Parmi les voix dites mystérieuses de la nature les voix aériennes occupent certainement la première place. Elles traversent l'espace en tous sens et rendent les sons les plus fantastiques. Tantôt elles simulent le son des instruments de musique adoptés dans nos orchestres, d'autres fois elles imitent le cliquetis des armes, le roulement des tambours, le trot des chevaux, l'écho du canon. D'autres fois on croirait entendre successivement la voix d'une foule d'animaux mêlée à des rumeurs particulières et lugubres. Souvent un cri étrange, bref ou langoureux, toujours effroyable, précède des rires diaboliques, et l'on entend alors des mots articulés de telle sorte que

chacun les croit empruntés à sa propre langue.

C'est ainsi que les peuples de la Grèce croyaient distinguer dans ces voix aériennes des paroles proférées en grec, tandis que les Latins entendaient des mots latins.

« On voit, dit M. Georges Kastner, quelle large part revient à l'imagination dans la diversité d'interprétation donnée à ces bruits. Peut-être s'était-il manifesté chez plusieurs de ceux qui les entendirent une espèce d'hallucination momentanée de l'organe de l'ouïe, semblable à celle que l'on observe quelquefois chez les fous ou les monomanes.

Les endroits de la terre où se produisent le plus habituellement ces bruits dont on a si longtemps ignoré la cause, sont :

L'île de Ceylan;

Le Thibet;

Le Sinaï.

L'île de Ceylan est le berceau du bouddhisme, religion qui commande à plus de quatre cents millions de personnes.

Le Thibet est le foyer des principales religions de l'extrême Orient.

Le Sinaï est le siége des révélations de la loi mosaïque.

« La presqu'île de Sinaï, dit M. Kastner, offre un intérêt particulier à ceux qui cherchent à préciser les caractères des harmonies aériennes. Les sons qu'ailleurs on entend presque toujours réunis se produisent ici d'ordinaire isolément. Chaque

bruit à en quelque sorte son domaine, son théâtre spécial. Dans une plaine étroite, près du golfe d'Hailah, il se produit parfois un son creux qui semble venir des montagnes voisines. Les Arabes ont porté dans l'interprétation de ces bruits le sentiment poétique qui caractérise leur race. A les entendre, c'est l'esprit de Moïse qui passe pardessus les eaux et adresse un salut sympathique à sa montagne de prédilection. La légende arabe prouve qu'il s'agit ici de sons ressemblant à une voix humaine. Entre le mont Sinaï et le golfe de Suez, s'étend une chaîne de montagnes peu élevées; une des montagnes de cette chaîne s'appelle *Dschebel-Nakus*, ou montagne des cloches. Il s'y produit un autre son creux que les Bédouins comparent à un son de cloches ou plutôt au son de l'*Elnakus*, instrument de percussion destiné en Orient à remplacer les cloches. Ils attribuent ces bruits à un monastère enseveli sous les sables. »

Burckhardt visita en 1816 la presqu'île du Sinaï et du mont Horele dans toutes les directions; il a constaté que de l'un des sommets les plus élevés de la chaîne du Sinaï, appelé *Ons-chomar*, partait encore de nos jours un bruit tonnant semblable à la décharge répétée d'une grosse artillerie. Les moines du couvent qui s'élève sur la montagne se souvenaient d'avoir entendu, cinq ans avant le voyage de Burckhardt, le bruit mystérieux, vers l'heure de midi. L'économe du couvent qui l'habite depuis quarante ans, se rappelait aussi avoir en-

tendu ce tonnerre d'origine inexpliquée, à quatre ou cinq époques différentes. Burckhardt demanda aux moines si le bruit n'avait pas coïncidé avec des chocs souterrains, et reçut une réponse négative. Lui-même ne découvrit sur l'Onschomar aucune trace de formation volcanique. Ne pourrait-on pas reconnaître, dans le phénomène ainsi décrit, le bruit formidable entendu par Moïse sur le Sinaï, et que l'histoire biblique compare à un son de trompettes, faute de terme de comparaison plus expressif, pour donner une idée de ce fracas étrange, qu'il fallait distinguer d'avec les éclats du tonnerre.

Au reste, dans les plus chaudes régions de l'Afrique, près la ville du Cap, et sur une montagne qu'on appelle *montagne du Diable*, les bruits extraordinaires qu'on entend sans cause apparente se compliquent d'illuminations magiques. Le diable s'explique encore ici tout naturellement par des dégagements du fluide électrique.

Nous avons parlé des voix de l'île de Ceylan, écoutons le récit de deux voyageurs à ce sujet. On verra que le diable a plusieurs salles de concert dans ce bas monde, et que des montagnes il sait descendre dans les plaines pour effrayer les gens.

En 1783, le Hollandais Haafner avait entrepris, vers la fin de la saison des pluies, une excursion pédestre à travers l'île de Ceylan, située à la pointe méridionale de l'Inde, en deça du Gange. Entraîné par son ardeur aventureuse, il avait pénétré dans

les forêts qui dessinent une ceinture presque inabordable autour des plateaux de l'intérieur de l'île. Haafner était un homme d'un esprit cultivé et d'un rare courage. Il marchait seul à travers des solitudes très-peu explorées avant lui, et c'est ainsi qu'il parvint au sommet de la chaîne de Baucol, dont les hauteurs arides et pleines de cavernes ou de cavités sonores s'étendent au nord-est de la région montagneuse de l'île. Là, Haafner s'arrêta pour passer la nuit sous une sorte de voûte naturelle formée par des rochers. Il venait à peine de s'installer dans ce gîte peu commode, quand un son pareil à un jappement de chien retentit dans les montagnes qui s'élevaient en face de lui. Bientôt le même son se fit entendre derrière lui, interrompu par des poses régulières et toujours augmentant d'intensité.

Haafner finit par distinguer, dans ces rumeurs étranges, comme des voix humaines et des dialogues mêlés d'éclats de rire. Ces sons venaient tantôt de près, tantôt de loin ; ils surgissaient, ils expiraient tour à tour en quelques minutes. Parfois ils semblaient descendre des plus hautes cimes de la chaîne ; parfois aussi ils semblaient sortir du fond de la terre. Un moment de silence succéda à cette symphonie infernale, et Haafner se croyait délivré, quand un cri déchirant traversa de nouveau l'air près du rocher qui lui servait d'asile. Hors de lui, le voyageur s'élance loin de ce gîte devenu inhabitable ; mais à peine a-t-il fait quel-

ques pas que les bruits redoublent. Plus de cent voix criaient, hurlaient autour de lui, voix si fausses, si étranges, si inouïes, que le pauvre Hollandais prit le parti de se boucher les oreilles et de rentrer dans la grotte. L'impression que ces bruits avaient excitée dans son âme y persista longtemps après que le silence eut été rétabli. Ce silence même avait quelque chose de sinistre. La nature semblait immobile et terrifiée, comme au sortir d'une crise douloureuse. Plus tard Haafner apprit, par plusieurs habitants de Jafnapatam, que des voix analogues avaient été entendues sur les bords du fleuve Mabehugonga, dont le lit rocheux met obstacle à la navigation. Les indigènes assuraient que ces bruits se produisaient assez fréquemment et qu'ils provenaient d'esprits impurs relégués dans ces contrées.

Wolf, Allemand du Mecklembourg, avait passé une vingtaine d'années à Jafnapatam, pays de plaine qui s'étend au nord de Ceylan. Il fut, lui aussi, assourdi par la voix terrible, mais une fois seulement, vers une heure du matin. Sa femme et lui ne purent entendre sans frissonner ce son épouvantable. Un négociant dont l'habitation était voisine de celle de Wolf, en tomba malade de peur. Le cri, dit-on, ne ressemblait ni à la voix d'un homme, ni à celle d'un animal; c'était comme un bruit sortant d'une caverne. L'Allemand Wolf déclare qu'il n'a jamais rien ouï de semblable, et manifeste le désir de ne plus être exposé à entendre

un phénomène aussi terrifiant. Lui-même pourtant, quelques jours auparavant, s'était égayé aux dépens de chasseurs qui lui avaient parlé avec effroi des bruits qu'on entendait par les temps de sécheresse dans les forêts voisines de Jafnapatam.

Des sons aériens passons à un autre ordre de phénomènes sonores, et prêtons l'oreille, si vous le voulez bien, au célèbre colosse en pierre de Memnon.

On sait que ce fils de l'Aurore saluait sa mère, c'est-à-dire le lever du soleil, par des bruits inexplicables comparés par Pausanias à la vibration qui suit la rupture des cordes d'une lyre.

Il y a deux statues de Memnon, mais une seule vibrait ; elle se nommait Tama. Ce colosse, qui n'a pas moins de quarante-huit pieds de haut, est élevé sur un piédestal qui en a dix-huit. Il est représenté assis les mains sur les genoux, la face tournée vers l'orient. Enfin il est chargé d'inscriptions grecques qui toutes constatent le miracle vocal de Tama. Un jésuite, le père Kircher, qui croyait plus à la ruse des prêtres égyptiens, lesquels avaient tout intérêt à entretenir la superstition chez les peuples, qu'à l'intervention des dieux pour faire chanter la célèbre statue, depuis si longtemps muette, tenta de pénétrer le secret de ce phénomène. Il construisit un appareil, moitié solaire, moitié éolique, fondé sur le principe de la raréfaction de l'air. Cet appareil comportait un certain

nombre de cordes tendues sur lesquelles venaient frapper les pointes d'une roue mue par un courant d'air qui s'échappait d'un tuyau adapté par un bout au piédestal de la statue.

Ce piédestal, fait d'un métal très mince, devait, lorsqu'il était tourné vers le soleil levant, s'échauffer peu à peu et raréfier par la chaleur qu'il absorbait l'air contenu dans un récipient *ad hoc*. Cet air, qui s'était refroidi pendant la nuit devait, sous l'action des rayons du soleil, se dilater, puis se précipiter avec force par le tuyau et faire ainsi mouvoir la roue. Celle-ci, de son côté, en ébranlant les cordes, devait contribuer à produire des sons semblables à ceux d'une lyre ou d'une cithare.

Ce n'est pas tout.

Pour rendre l'illusion plus complète, le savant jésuite avait placé sur le piédestal, non pas un simulacre du divin Memnon, mais une statue à laquelle il avait donné le mouvement avec la voix. « Si vous voulez animer par le mouvement et par » les sons la statue que vous placez sur le piédes- » tal, dit-il dans son *OEdipus*, il faudra, sans que » cela se voie faire passer au milieu de la statue un » tuyau partant du fond du diaphragme, poser » dans la bouche de la statue des chalumeaux an- » thropoglosses, c'est-à-dire qui imitent la voix » humaine, et lui donner des yeux mobiles. » Tout cela fut exécuté, et l'expérience réussit à merveille. L'automate chanta, remua, au grand ébahissement

des curieux qui venaient de toute part contempler ce miracle de mécanique.

Un jour un grand personnage vint admirer l'automate de Kircher. Après qu'il l'eut longuement contemplé :

— Que pensez-vous, lui dit-il, de la statue de Memphis?

Le jésuite se mit à rire et répondit en montrant sa statue :

— *Voilà comment cela se faisait*!

Du reste, l'usage de faire mouvoir des statues pour tromper les esprits simples et crédules est un peu de tous les temps et de tous les pays. En 1535, on brûla dans le marché de Londres plusieurs statues de bois que des moines faisaient mouvoir par des ressorts. (*Histoire de Henri VIII.*)

Pourtant, il faut le dire, la statue de Memnon craquait toute seule sans le secours d'aucune ficelle, et les prêtres égyptiens ne faisaient, en cette circonstance, qu'exploiter à leur profit un phénomène naturel et dont la science nous donne aujourd'hui l'explication. C'est tout simplement le fait d'une espèce de pierre essentiellement sonore et connue en Chine depuis plusieurs milliers d'années. L'humidité dont s'impreignent ces espèces de pierres résonnantes venant à se dégager aux premières chaleurs du soleil, il en résulte un écartement des molécules, une décrépitation qui détermine une vibration générale. Évidemment la statue de Mem-

non (celle qui saluait le soleil) était faite de cette espèce de pierre.

Nous venons de dire plus haut que les Chinois connaissaient les pierres chantantes ou phonolithes depuis plusieurs milliers d'années ; on a la preuve de ce fait par plusieurs monuments sonores, notamment par une colonne haute de cent verges, qui, lorsqu'elle est touchée simplement du doigt, rend un bruit très-fort, comme un roulement de tambour. Cette colonne s'élève sur une montagne appelée *Mixe,* c'est-à-dire la pierre au son de cloche, près de la ville de Tancham, dans la province de Chanturg.

Ceux qui ont visité le vieux château de Baden, dit M. Kastner, se rappellent peut-être que la porte de pierre d'un caveau dans le souterrain où siégeaient les *Francs-juges,* donne naturellement, lorsqu'on l'ouvre, le contre *ut* au grave.

Nous avons en France plusieurs espèces de pierres sonores ; au Puy-en-Velay, dans la Haute-Loire, les phonolytes sont assez communs. On y citait même autrefois une église consacrée à la Vierge, construite entièrement avec cette sorte de pierres disposées en rangs alternativement blancs et noirs. Certains minéralogistes expliquent la sonorité des phonolytes par la présence de parcelles métalliques, ou par une sorte de cristallisation.

Nous avons été, il y a quelques mois, convié par M. Bordas à examiner un instrument très-curieux

auquel il a donné le nom de *lithophone, piano naturel antédiluvien.*

On voit par le titre ce qu'est l'instrument. Il se compose de dix-neuf pierres formant une échelle chromatique, dont chaque son, d'un timbre éclatant, tient le milieu entre le son du métal et celui du bois. Ces pierres sont telles que M. Bordas les a trouvées aux environs de Périgueux, dans un endroit qu'on appelle le *Petit-Paradis.*

L'inventeur du lithophone découvrit d'abord par hasard une première pierre qui donnait un *si* bémol plein et très-vibrant. Enchanté de sa trouvaille, il suspendit la pierre sonore à la porte d'un petit musée géologique qu'il possède, et il la faisait sonner lorsque son musée était visité par les curieux de l'endroit. On trouva cette pierre extraordinaire, et M. Bordas la croyait unique dans son espèce, lorsque le hasard lui en fit trouver une autre qui, celle-là, donnait un *ré* naturel tout aussi vibrant que le *si* bémol découvert antérieurement. Un fait curieux, c'est que la pierre qui donnait le *ré* tierce, supérieure à celle qui donnait le *si* bémol, au lieu d'être d'une dimension moindre que cette dernière, était au contraire plus longue et plus large. M. Bordas en conclut justement que toute la pierre ne vibrait pas et qu'une seule partie rendait le son musical.

Dès ce moment, M. Bordas fut atteint d'une véritable passion qu'on pourrait appeler le *lithophomanie.* On le voyait le jour explorer la montagne,

fouiller parmi les pierres, par malheur trop nombreuses dans ces parages pour l'agriculture, et s'emparer de toutes celles qui n'étaient pas complétement rebelles à la mélodie. Ne voulant les confier à personne, il les chargeait dans une brouette et les transportait à grand'peine dans son jardin. Quelquefois, cédant à son impatience, M. Bordas n'attendait pas le lever du soleil pour continuer sa chasse aux pierres, et il courait la nuit, une torche à la main, explorer les cavernes, empilant cailloux sur cailloux avec un zèle à faire pâlir le plus zélé cantonnier.

— Le malheureux! disaient les paysans, il trouve qu'il n'y a pas assez de pierres dans sa propriété, et il s'en va jour et nuit en ramasser sur la montagne. Il a perdu la tête.

— Mon cher, lui disaient ses amis, n'est-ce pas assez des pierres qu'on jette peut-être dans ton jardin, sans que tu le remplisses toi-même de cailloux.

— Le diamant aussi est un caillou, répondait avec enthousiasme l'intrépide chasseur, et mes pierres valent des diamants. Ah! si je puis en trouver en assez grand nombre et d'assez sonores pour former un petit piano naturel, je porterai mon instrument à Paris; les savants et les artistes me féliciteront, et l'on verra alors que je ne suis pas aussi insensé qu'on le croit.

On peut douter des merveilles qu'opérait autrefois la musique des Grecs sur les hommes, sur les

animaux et mêmes sur les corps inanimés. Néanmoins, M. Bordas assure que le son des pierres sonores exerce une telle puissance sur les oiseaux, qu'ils ne fuyaient pas à son approche lorsqu'il exécutait sur les phonolithes quelques-uns des airs populaires chantés par les montagnards du pays. Il n'est pas jusqu'à un serpent (un dilettante, celui-là!) qui ne sortît de son gîte pour venir écouter les suaves accords de l'instrument antédiluvien. M. Bordas finit par prendre ce serpent en grande affection, et plus d'une fois il a exécuté pour lui seul quelque sérénade.

M. Bordas, qui a la foi robuste de tous les inventeurs, a mis dix ans à trouver les pierres de choix qui forment aujourd'hui son lithophone.

Sans être d'une application pratique dans l'orchestre, cet instrument pourrait y figurer pour des effets particuliers, par exemple s'il s'agissait d'imiter la musique des Chinois. Les Chinois ont un instrument appelé *king*, et qui n'est autre chose qu'un assemblage de pierres chantantes mises en vibration au moyen de petits marteaux.

Du reste, plusieurs appareils analogues ont été construits en Europe à diverses époques. Nous citerons le *rock harmonicon*, qui, au rapport d'un journal anglais, fut essayé, en 1841, dans le *royal musical library* de Londres. Cet instrument se composait d'une série de fragments de basalte rangés chromatiquement de manière à embrasser une étendue de plusieurs octaves, et qu'on faisait vi-

brer au moyen de petites baguettes. L'inventeur du *rock harmonicon* était un tailleur de pierre nommé Richardson. Celui-là du moins ne sortait pas de sa spécialité. En frappant sur les blocs de rocher, durant les heures de travail, dans les montagnes du Cumberland, il avait remarqué que le marteau tirait de ces masses basaltiques des sons qui n'étaient point ceux des autres espèces de pierres. Cette remarque le conduisit à l'invention de son instrument.

Le lithophone n'est donc point un instrument sans précédent ; mais les pierres qui le composent ont paru aux géologues et aux artistes d'une qualité supérieure à celles qu'on a pu trouver jusqu'à ce jour. Un de nos compositeurs les plus distingués, qui est aussi un des plus persévérants collectionneurs, M. Clapisson, est allé voir plusieurs fois l'instrument de M. Bordas, et il en est devenu amoureux. Dans son musée de curiosités musicales, M. Clapisson n'a qu'un seul phonolithe, encore est-il loin de rendre un son aussi juste, aussi plein et aussi vibrant que les pierres dont est formé le lithophone de M. Bordas. Ajoutons que ces pierres sont des pétrifications d'os et d'écorce d'arbres. Une de ces pierres (le *sol* dièze grave) paraît être un tibia. Chaque homme serait-il donc monté sur deux *sols* dièze?

En résumé, le lithophone est aussi curieux à entendre qu'à voir. M. Bordas en joue au moyen de deux pierres muettes qu'il tient de chaque

main. L'artiste inventeur est très-habile à faire valoir les ressources de son instrument, qui, dans les demi-teintes, fournit une harmonie vaporeuse et poétique comme des sons qu'on entendrait dans le lointain.

Tout le Paris artiste a voulu voir le lithophone.

Quel triomphe pour M. Bordas, lorsqu'il retournera à Périgueux, et que les paysans du *Petit Paradis* seront étonnés d'apprendre que M. Bordas n'est pas un idiot, que les Parisiens se sont occupés de ses pierres sans songer le moins du monde à lui en jeter.

Mais laissons là cet instrument pour suivre M. George Kastner dans ses recherches sur le phénomène de l'écho.

On connaît le phénomène singulier de l'écho. C'est le son qui se répercute. Il y a des échos qui ne rendent qu'une seule syllabe, d'autres qui en rendent deux, d'autres un plus grand nombre encore. On cite un écho, près de Nancy, qui redit un vers alexandrin tout entier. Mais il est certaines lettres que certains échos ne peuvent produire. Roger cite, d'après Bacon, un écho, situé aux environs de Paris, non loin de Charenton, qui répétait seize fois le même mot; toutefois, il changeait la lettre *s* en *v*, de sorte que lorsqu'on disait *satan*, par exemple, l'écho répondait *va-t'en*.

Les bruits de l'écho ont été observés sur les latitudes les plus diverses. Un officier français parle d'un écho qu'il entendit dans un passage de mon-

tagnes qu'il traversait en se rendant à Bel-Abbès. « Quand votre voix, dit-il, s'élève à ce passage, vous l'entendez courir de montagne en montagne, à droite, à gauche, devant, derrière, le son est répété par mille voix diverses. Si vous questionnez l'Arabe, votre compagnon de route, il vous dira : — Le diable répond (toujours le diable!). Certaines grottes produisent des échos dont le bruit est épouvantable. Il existe dans la Finlande une grotte appelée *grotte Smellique*, dont l'écho a tant de force que, lorsqu'on y jette un animal vivant, les cris de la victime, multipliés à l'infini et rendus effroyablement sonores, défient toute oreille humaine. Il faut fuir ce gouffre où le monde entier semble gémir, si l'on ne veut perdre connaissance, au dire de Olaüs Magnus. Toutes les grottes ne sont pas aussi terribles que celle-ci, et il en est de très-harmonieuses.

En premier lieu il faut placer la grotte si célèbre de Fingal, qui s'ouvre dans les flancs basaltiques de Staffa, une des Hébrides. Tout ici est fait par la nature pour charmer les sens, et la vue n'est pas moins intéressée que l'ouïe dans cette bienheureuse grotte si souvent chantée par les poëtes et par les musiciens. Elle est formée d'une longue voûte qui s'élève dans une proportion élégante, de colonnes droites, d'angles saillants et rentrant dans les grèves; tout y est symétrique, régulièrement et parfaitement taillé par le ciseau du Créateur. Quant à la musique

elle est partout, continuelle, douce, délicieuse. Ici une goutte d'eau qui tombe de la voûte sur la pierre sonore rend un son bref mais voilé, et marque, comme le balancier d'une pendule, la division du temps.

D'un autre côté, les tourbillons du vent, en se perdant au fond de la grotte, à travers les colonnes de basalte disposées en buffet d'orgue, font naître des sons harmonieux d'un timbre étrange et ravissant. Mille bruits provenant de causes inconnues se transforment en notes mélodieuses, et baignent ce séjour d'une atmosphère chantante. — Ce sont les chants éoliens des ombres fingaliennes, — disent les Gaëls qui veulent voir partout du merveilleux, et se plaisent à substituer la vérité qui est partout si belle et si poétique, au mensonge, fruit de l'ignorance, et qui fatalement conduit à tous les travers de l'esprit.

Il existe encore une sorte d'écho qu'on pourrait appeler *écho indiscret*.

Voici un exemple de cet écho qui, d'après Herschell, s'est révélé d'une façon très-piquante dans la cathédrale de Girgenti, en Sicile.

Dans la partie occidentale de cette église on entend très-distinctement d'un point donné le moindre petit bruit qui se fait derrière l'autel à une distance de 250 pieds. Dans l'ignorance où on était de ce phénomène acoustique, on établit un confessionnal dans cette niche. Or,

un jour une jeune femme, élégante et jolie, alla se confesser dans ce confessionnal. A peine la belle pécheresse avait-elle pénétré dans le tribunal de la pénitence qu'un monsieur entra dans l'église. Le hasard voulut qu'il allât se placer sur le point juste qui se trouvait en communication sonore avec le confessionnal.

Le hasard est parfois bien étrange.

Ce monsieur n'était autre que le mari de la jeune pénitente.

D'abord elle commença par la liste du menu fretin des péchés féminins ; elle s'accusa d'être coquette, d'aimer les friandises, d'être emportée, d'adorer le spectacle et le bal, et de n'être pas toujours indulgente pour son prochain, surtout lorsque ce prochain appartenait à son sexe.

Le mari sourit.

Mais ce n'était là qu'un prélude. Il restait sur la conscience de l'épouse un péché capital à avouer. Elle s'en accusa entre deux soupirs.

Le mari tressaillit et porta machinalement la main à son front.

Il sortit du lieu saint, et quand sa femme en sortit à son tour, il lui infligea une rude correction corporelle qui ameuta le public et fit dans toute la ville un grand scandale.

On apprit tout, et le malencontreux confessionnal fut, comme on le pense bien, changé de place immédiatement.

Beaucoup d'autres échos de ce genre existent

un peu partout dans l'ancien comme dans le nouveau monde.

Passons aux harmonies de végétaux.

On sait par la tradition que des bois sacrés des druides et des Grecs s'élevait une musique admirable à laquelle ne pouvait se comparer la musique d'aucun instrument. Cette musique était évidemment produite par des harpes d'Eole naturelles dont nous allons bientôt nous entretenir. Des harmonies analogues ont été observées à toutes les époques dans certaines forêts. «Vers la fin du dix-septième siècle, rapporte M. Georges Kastner, des soldats campaient dans la forêt Noire, près de la petite ville de Tryberg-en-Brisgau. Ils entendirent à plusieurs reprises des sons merveilleux partant du haut des sapins qui bordaient les cascades voisines de leur camp. Le gouffre formé par les montagnes donnait une impulsion toute particulière à l'air comprimé par un angle fort saillant du rocher, et le souffle puissant ainsi obtenu, déterminait dans la cime des sapins des harmonies éoliques qu'accompagnait le bruit du torrent voisin. Pénétrés de l'esprit religieux qui dominait à cette époque, les soldats attribuèrent ces harmonies à des causes surnaturelles.

D'après les auteurs des *Traditions populaires comparées*, MM. Désiré Monnier et Aimé Vingtrinier, il existe dans la Haute-Saône des bois non moins harmonieux que ceux du Brisgau : ce sont les bois de Cithers. Si le hasard avait placé le berceau de

mon enfance au bord des torrents qui tombent des Vosges sur la Franche-Comté, dit l'un des auteurs, je ne me serais jamais éloigné de ces jardins de délices, et surtout j'aurais, de préférence à tant d'autres, choisi pour but de mes promenades les frais ombrages de Cithers. Là, de mystérieuses symphonies vous attirent d'une force irrésistible, et vous procurent, si vous êtes poëte, de divines inspirations.

Le souffle des vents, comme dans la religieuse forêt de Dodone, tire des chênes de Cithers des sons vraiment magiques, dont la douceur réalise les merveilles de la harpe éolienne. Tantôt c'est le cor de chasse qui marie ses mâles accents aux soupirs féminins de la flûte et aux intonations naïves du hautbois ; tantôt c'est la voix fugitive d'une jeune immortelle qui s'accompagne de la lyre, et qui forme des solos ravissants dans ce concert aérien. Pour résister aux séductions de l'invisible sirène, il faudrait, comme le sage Ulysse, se boucher les oreilles ou s'éloigner rapidement, car ceux qui ont cédé à l'attraction de l'insidieuse musique restent égarés dans le labyrinthe jusqu'au retour du second soleil.

Parmi toutes les espèces d'arbres sonores se distingue le *filao* de l'île Bourbon. Cet arbre fait entendre un murmure mélancolique et harmonieux d'une pureté remarquable. Ce n'est pas à proprement parler de la musique, car on ne saurait noter les chants du filao, mais ce ne sont point non plus

de simples bruits, et il faudrait inventer un mot nouveau pour exprimer cette sorte de sonorité intermédiaire, qui, moins expressive que la musique, a peut-être un pouvoir particulier sur l'âme, qu'elle plonge dans une sorte d'extase à la fois mélancolique et voluptueuse. Le tronc élevé du filao ressemble à celui du peuplier. Il porte une couronne d'innombrables petites branches, ou plutôt de fibres délicates comme celles de l'if ; plus molles toutefois et plus souples, et dans lesquelles le vent peut se jouer à l'aise.

Pour goûter dans tous ses avantages les suaves et vagues harmonies de ces arbres sonores, il faut être dans une disposition particulière de l'âme, regretter son pays, pleurer une femme aimée, se promener la nuit au milieu du silence que la nature entière semble faire pour écouter les merveilleux accords exhalés de la cime des allées de filaos. Une propriété remarquable de cette musique magique, c'est qu'on croit toujours entendre ces sons dans le lointain. Le cœur s'épanouit et l'on s'abandonne au charme du souvenir. Jamais, de retour dans la patrie, on ne peut songer aux colonies sans entendre gémir de nouveau les mélodies monotones mais pénétrantes du filao. Plus beau et plus triste encore que le cyprès, le filao chante une plainte éternelle entre le ciel et la terre. L'homme dont les cheveux commencent à blanchir sent qu'il n'y a pas d'ombre plus douce pour protéger sa tombe que celle du filao.

Par la même raison qui fait que le vide absolu n'existe pas dans la nature, le silence absolu n'existe pas non plus. Ce qui manque à la perception de la matière fluidifiée, ce sont de meilleurs yeux que ceux dont la nature nous a doués ; de même que ce qui manque à la perception des bruits infinis produits partout dans l'air, sur la surface de la terre, dans l'eau et jusque dans les entrailles incandescentes du globe, ce sont de plus fines oreilles que celles que nous avons à notre service. Ceci n'est pas douteux ; l'infini est dans tout et tout est infini ; nos sens imparfaits mettent seuls une barrière aux choses qui toutes se relient entre elles dans l'univers, multiple, unitaire, éternel et incommensurable.

Tout vit, tout se meut, tout pense, peut-être, et tout chante. Les herbes du gazon frémissent à la brise et chantent leurs mélodies que nous n'entendons pas, mais qui n'en existent pas moins, infinies dans leurs nuances. Mais que ces herbes grandissent et qu'elles acquièrent une certaine flexibilité, notre ouïe en perçoit alors les harmonies. A l'île de Sylt, près de Sutland, on entend une harmonie étrange qui éloigne de cette île les matelots superstitieux. Dans les moments où l'air semble le plus tranquille, des gazouillements, des chuchotements bizarres, viennent troubler le silence, et, parfois, des sifflements aigus déchirent l'oreille. Pendant longtemps le sentiment du merveilleux s'est obstiné

à voir dans ces bruits le murmure des âmes en peine qui venaient réclamer des prières aux voyageurs.

Enfin on a découvert la véritable cause de ce phénomène, et la voici : Dans toutes les dunes de l'île croît une espèce de joncs qui répand sur le sol le tissu de ses racines fin comme une toile d'araignée, et le déploie en un vaste réseau à peine visible. Le jonc grandit rapidement et l'extrémité s'en effile en pointe. Le moindre souffle agite alors ces rameaux recourbés et les fait tourner autour de leurs propres axes. Ces milliers de joncs si frêles et si mobiles sont les producteurs des sons de l'île de Sylt ; ils font entendre le plus souvent une harmonie plaintive qu'aucun instrument de musique ne saurait imiter.

Rien de plus simple et de plus naturel que ce phénomène, dont l'explication a dû se révéler à la simple inspection d'un homme quelque peu instruit des lois physiques et jouissant de sa raison. Néanmoins, pendant plusieurs siècles, ces bruits ont passé pour surnaturels, et malgré tout ce qu'on a dit, malgré ce que nous disons, et malgré tout ce que d'autres diront après nous, pour un grand nombre de gens les harmonies de l'île de Sylt ont été, sont et resteront les voix plaintives des esprits errants. Il est des mensonges dont on s'empare avec bonheur, et ce ne sont pas les moins absurdes ; mais par contre, une vérité vient-elle à paraître, tout le monde est

alarmé, comme si les Anglais faisaient une descente, ainsi que l'a dit Voltaire.

Tous les navigateurs ont pu entendre le terrible concert du vent soufflant en tempête dans les agrès tremblants du navire, et frôlant avec un son d'harmonica la cime écumante des vagues. Le navire alors est tout entier un instrument de musique : il gémit à l'intérieur comme à l'extérieur ; il semble parler et se plaindre. Parfois, au milieu des bruits fugitifs et indéterminés, s'élève un son musical distinct, et qu'on pourrait noter. Du haut de la mâture sifflent les cordages avec des *crescendo* et des *decrescendo* semblables aux balles dont l'air est sillonné dans les jours de bataille. Il peut arriver que le ciel soit pur pendant une rafale, et que, au bruit du vent traversant l'espace avec une prodigieuse vitesse, se mêlent des grondements produits par des décharges électriques.

Il nous faut, pour raccourcir ce travail, passer sur bien d'autres concerts cosmiques, et arriver sans transition du mugissement de la tempête aux sons en harmoniques de la harpe d'Éole.

C'est au père Kircher, à ce savant jésuite du dix-septième siècle, qui a imaginé tant de machines curieuses, tant d'instruments de physique plus ou moins utiles, entr'autres la lanterne magique, qu'on attribue le mérite d'avoir, le premier, construit systématiquement une harpe d'Éole.

Avant Kircher, le son des harpes éoliennes passait pour l'écho des concerts célestes. Tantôt ce sont les hogspelar, dieux ou esprits de la religion scandinave, qui font entendre les vibrations de leurs harpes d'argent dans les cascades et les torrents; tantôt ce sont les bienheureux habitants du paradis des chrétiens, les séraphins, qui accompagnent leurs pieux hosannas sur des harpes d'or dont les sons vont se perdre dans les régions éthérées.

On sait que le roi David avait supendu à son lit une harpe qui vibrait lorsque l'aquilon venait à l'effleurer. Cette harpe passait naturellement pour miraculeuse. Mais du miracle à la sorcellerie il n'y a pas loin souvent, et nous voyons saint Dunstan accusé de connivence avec le démon pour avoir possédé comme le roi prophète une harpe éolienne. La science, qui a pour mission d'éclairer les peuples, a fait justice de toutes ces divagations, en expliquant suivant les lois de la nature le phénomène du vent qui met en vibration certains corps élastiques. Ce n'est pas la faute de la science si bon nombre d'esprits simples et ignorants croient encore à l'intervention du diable lorsqu'ils entendent les sons de la harpe d'Éole.

Voici en quelques mots les éléments dont se compose cet instrument. Des cordes tendues sur une boîte sonore, en plus ou moins grand nombre, transversalement ou perpendiculairement, ac-

cordées de telle ou telle façon, munies d'une planchette servant à les abriter, ou privées de cet accessoire, avec ou sans les ailes ou battants fixés à la boîte pour limiter le courant d'air et pour le diriger sur les cordes ; c'est là tout l'instrument, et le principal talent du facteur consiste à le fabriquer de telle sorte que l'air vienne frapper les cordes en les mettant facilement en vibration. Dans les harpes de Hambourg, les cordes sont tout à fait enfermées ; le vent passant par un entonnoir est renforcé au quintuple et conduit sur les cordes de manière à les mettre toutes en vibration et à faire entendre une harmonie pleine et agréable si elles sont bien accordées.

Voilà la clef de beaucoup de mystères euphoniques et la révélation d'une foule de diables sonores. Toutes les fois que ces corps élastiques se sont trouvés dans les conditions propres d'être mis en vibration par des courants d'air, une musique naturelle s'est produite, épouvantable pour les esprits superstitieux, pleine d'enchantement et d'intérêt pour les esprits observateurs et sérieux.

L'Angleterre proprement dite, mais surtout l'Écosse et l'Irlande, ont eu pour les harpes d'Éole un goût très-prononcé. Il fut un temps où la mode en avait orné les jardins, les parcs, les grottes et tous les pavillons. La harpe éolienne était aux maisons écossaises et irlandaises ce que les clochettes sont aux demeures chinoises, un luxe devenu une nécessité. On se promenait par-

tout aux douces et enivrantes harmonies des vibrations aériennes.

Les harpes d'Éole sont un peu passées de mode aujourd'hui, mais en revanche l'Écosse et l'Irlande ont toujours conservé pour la harpe ordinaire une sorte de culte. Un certain point d'honneur s'attachait à la possession des harpes, et l'on a vu des rois déposer cet instrument en forme de soumission, comme un soldat fait de son épée. Témoin ce fait, rapporté dans l'encyclopédie méthodique :

Après la mort d'O'Brien, l'un de ses fils, qui avait tué son frère, fit le voyage de Rome pour obtenir l'absolution de ce crime; il porta avec lui la couronne, la harpe et les autres ornements royaux qu'il tenait de son père, et les déposa aux pieds du pape. Ces ornements restèrent au Vatican jusqu'à l'avénement de Henri VIII. Le pape Alexandre VI envoya la harpe à ce jeune monarque, avec le titre de *défenseur de la foi;* mais il garda la couronne, qui était d'or massif.

De tous les faits que nous avons rapportés, il faut conclure une chose, c'est que la musique n'est point d'invention humaine, puisqu'on trouve les divers timbres d'instruments dans les voix produites par les phénomènes naturels, et que les intervalles constitutifs de notre système harmonique, d'où découle notre système mélodique, s'observent dans les parties aliquotes de la résonnance d'une corde.

L'homme n'a donc fait qu'imiter la nature dans

le plus charmant de tous les arts, et certainement la musique vocale a précédé la musique instrumentale chez tous les peuples de l'antiquité. Quel est le plus ancien des instruments? Diodiore de Sicile assure que c'est la flûte de Pan qui aurait été inspirée par le sifflement du vent dans les roseaux des champs. L'hypothèse est vraisemblable, et Lucrèce la confirme dans des vers plus doux certainement que l'harmonie même des flûtes de Pan.

Nous en avons dit assez pour faire appécrier tout ce que renferme d'intéressant *la Harpe d'Éole*. Les musiciens trouveront dans le grand monologue avec chœurs *Stephen* qui termine ce remarquable ouvrage, des sujets d'enseignement et de méditation. Je ne connais rien de plus heureux et de plus neuf que l'instrumentation du passage où Stephen, après une invocation à la mort revient à la raison en entendant les sons vaporeux de la harpe d'Éole contrastant avec un chœur de démons :

Mais quel son triste et doux arrive à mon oreille
Est-ce au fond des grands bois la brise qui s'éveille?
Ou bien des chants du ciel quelque souffle béni
M'apporte-t-il l'écho par l'espace affaibli?

Deux orchestres jouant alternativement et simultanément contribuent à cet effet d'instrumentation. Le premier orchestre est composé de trois flutes, de trois clarinettes en *la*, de deux harpes avec le quintette des instruments à cordes jouant en sons harmoniques, y compris les contrebasses. Le se-

cond orchestre est formé de deux cors (en *sol* et en *ré*) et du quintette des instruments à cordes jouant en sons harmoniques. Autant qu'on peut juger d'un effet nouveau d'instrumentation à la simple lecture, nous croyons qu'une semblable disposition orchestrale doit rendre avec tout le charme et tout le prestige désirable l'effet voulu par l'auteur. Cette composition musicale termine magistralement l'œuvre originale et complexe de l'auteur.

Les Chants de la vie, cycle choral ou Recueil de vingt-huit morceaux à 4, 5, 6 et 8 parties, pour ténor et basse, avec accompagnement (ad libitum), précédés de recherches historiques et de considérations générales sur le chant en chœur pour voix d'hommes, par Georges Kastner, membre de l'Institut [1].

C'est avec raison que l'on a dit des poëtes qu'ils sont prophètes. Béranger, dans son ode intitulée l'*Orphéon*, a prédit à Wilhem le brillant avenir de cette institution si éminemment morale. L'auteur qui nous occupe a, lui aussi, rendu de grands services à la cause du chant choral. Il est le premier qui ait emprunté à notre illustre poëte national une strophe tout entière de sa belle ode, en en faisant l'épigraphe de l'ouvrage dont nous venons d'écrire le titre. Ce livre, on peut le dire, a donné

[1] Un volume in-4°, chez Brandus, Dufour et Cᵉ, 103, rue de Richelieu. Paris, 1854.

l'éveil aux publicistes et aux critiques spéciaux, et c'est de lui que date en France le développement si plein de grandeur des sociétés orphéoniques. Le journal *l'Orphéon*, s'inspirant de l'ouvrage de M. Georges Kastner, a pris à son tour les vers du poëte, inscrits en tête de ses colonnes comme une devise prophétique et sacrée :

> Les cœurs sont bien près de s'entendre
> Quand les voix ont fraternisé.

La partie musicale, très-importante dans le *Cycle choral* par son étendue autant que par sa valeur artistique, est précédée d'une intéressante dissertation sur l'histoire du chant choral à toutes les époques. Ici encore se révèle à chaque page l'érudition du maître.

La musique est supérieure à la parole, a dit Alphonse Karr, parce que la musique commence son langage où la parole finit le sien. Si le langage des mots, écrit M. Georges Kastner, permet à l'homme de communiquer avec ses semblables, de leur faire connaître ses désirs et ses besoins matériels dans le monde *fini*, le langage des sons semble plus particulièrement l'aider à se mettre en rapport avec les régions supérieures, avec ce monde *infini* et immatériel vers lequel l'entraîne sans cesse un pouvoir inconnu, et où, par instinct, et en quelque sorte malgré lui, il tend à reporter l'origine de son existence en même temps que l'objet auguste de sa mystique adoration. Aussi

les religions de tous les peuples et de tous les temps ont-elles considéré le chant comme un excellent moyen d'élever l'âme à la prière et de rendre attrayantes les réunions consacrées au culte divin.

Lorsque le christianisme, ou les sectes qui préparèrent son avénement, dit encore le savant musicien que nous venons de citer, commencèrent de se substituer aux institutions païennes, les concerts virils de musique vocale furent appliqués à un nouvel ordre de faits, à un nouveau culte et à de nouveaux rites. Les thérapeutes et les esséniens partageaient le chant religieux en deux chœurs, celui des hommes et celui des femmes, qui se faisaient entendre simultanément, ou se succédaient et se répondaient. La tradition rappelle que Jésus-Christ et les apôtres louaient le Seigneur dans des hymnes et des psaumes. Ces hymnes et ces psaumes furent aussi entonnés par les confesseurs, et aussi par les martyrs, dont ils soutenaient l'enthousiasme.

Quand le célèbre réformateur Martin Luther, épouvanté des abus de l'autorité papale, se détacha du catholicisme, il voulut que la musique fût mêlée à toutes les pratiques du culte, et considéra le chant comme un puissant moyen de prosélytisme. On lit dans les *Tischreden* le passage suivant : « Le 17 décembre 1538, le docteur Luther invita les chantres et les musiciens à un souper où ils chantèrent de belles et douces antiennes, et le docteur

dit avec enthousiasme : « Puisque le Seigneur Dieu » nous accorde des dons aussi précieux durant » cette vie (qui n'est qu'un véritable cloaque), » que sera-ce donc dans la vie éternelle, où tout » sera disposé de la manière la plus parfaite et la » plus accomplie? J'ai toujours aimé la musique, » la connaissance de cet art est bonne, et elle sert » à toutes choses; il nous faut absolument encou- » rager cette étude dans les écoles. Un maître » d'école doit être un habile musicien, autrement » je ne ferais nul cas de lui, et nous ne devrions » pas conférer à des jeunes gens le grade de pré- » dicateur, si d'avance ils ne sont pas bien exercés » et instruits dans la connaissance de la musique. » La musique est un don de Dieu, et elle est alliée » de près à la théologie. »

Les instructions de Luther furent rigoureusement suivies dans toute l'Allemagne, et le chant d'ensemble n'eut pas de plus vaillants et de plus intelligents soutiens que les jeunes élèves des écoles et des séminaires protestants.

Des fêtes religieuses la musique passa aux fêtes nationales. Nous trouvons dans *les Chants de la vie* le compte rendu d'une fête musicale célébrée en 1829 à Baden, canton de l'Argow, en Suisse, dans laquelle la musique a opéré le plus grand des miracles, en effaçant les haines religieuses et en opérant la fusion des sectes.

Cette fête a plusieurs points de rapports avec les fêtes d'orphéonistes organisées par M. Delaporte,

— sinon par le but (Dieu merci ! la tolérance est dans tous les cœurs aujourd'hui), — du moins par les moyens mis en œuvre.

Neuf districts se trouvèrent rassemblés à Baden. Sur ces neuf districts, quatre appartenaient au culte catholique et cinq au culte réformé ; de sorte qu'il y avait à peu près autant de chanteurs catholiques que de chanteurs protestants.

L'arrivée des sociétés qui venaient former la réunion du *Soengerbund* offrit à la fois un spectacle imposant et charmant. Des voitures ornées de guirlandes et de branches de laurier portaient les chanteurs avec leurs bannière, et leur emblème favori, la lyre antique, symbole qui fut celui des philosophes avant d'être celui des musiciens.

C'était le jour de la Pentecôte.

Le calme riant d'une matinée de printemps disposait les cœurs à la célébration de la double fête religieuse et artistique qui allait avoir lieu.

Un premier chant, un hymne de joie signala l'arrivée des membres du *Soengerbund*. Ceux-ci essayèrent d'abord entre eux quelques-uns des morceaux qu'ils devaient exécuter devant le public. Ensuite ils se rassemblèrent à l'hôtel de ville, se parèrent des bouquets que les dames avaient préparés pour eux, se donnèrent le bras, et, laissant flotter leurs bannières, entrèrent processionnellement, au son des cloches et à travers les rangs d'une foule compacte, dans l'église du culte réformé, dont le portail était décoré de fleurs, et où

l'on avait eu soin de disposer une tribune spéciale pour les recevoir. Des catholiques qui allaient célébrer les louanges de Dieu dans un temple protestant ! La musique, nous l'avons déjà dit, seule pougrand miracle.

On ne peut nier, dit un témoin oculaire de cette mémorable cérémonie, que ce ne fût là, au point de vue de la tolérance religieuse, un grand et noble enseignement. L'esprit le plus prévenu, le cœur le plus insensible, n'aurait pu se soustraire à l'influence généreuse de ce moment solennel, où plusieurs centaines de catholiques et de protestants, abjurant devant Dieu les sentiments de haine religieuse que l'intérêt humain se plaît à fomenter au milieu d'eux, chantaient ensemble harmonieusement :

Donne-moi ta main avec confiance ;
Sois mon frère, et, avant ta dernière heure,
Ne détourne pas tes regards des miens.
Qu'il n'y ait qu'un seul temple où nous nous agenouillions ensemble,
Qu'un seul lieu vers lequel nous dirigions nos pas,
Qu'une seule félicité dont l'espoir nous enflamme.
Qu'un ciel pour toi et pour moi !

Après les chants vinrent les prédications : « Frères, dit un orateur, nous sommes dans la » même salle où nos ancêtres, il y a près d'un » siècle, aveuglés par de funestes passions, enga- » gèrent de déplorables luttes au nom de leur foi » religieuse. Aujourd'hui, après bien des vicissi- » tudes, après de longues années passées dans l'er-

» reur, voici des citoyens de presque tous les » districts de ce canton, des membres des deux » confessions, qui, pour la première fois, dans la » même enceinte, mus par le plus touchant ac- » cord, oublient les haines du passé et entonnent, » non plus un chant de guerre, mais l'hymne de » la fraternité. »

N'est-ce pas ici le cas de répéter avec notre poëte national, l'immortel Béranger, ces paroles si consolantes et si bien dites, qu'il adressait à son ami Wilhem, le fondateur de *l'Orphéon :*

Ce concert, puisses-tu l'étendre
A tout un monde divisé !
Les cœurs sont bien près de s'entendre
Quand les voix ont fraternisé.

Oui, les voix ont cette heureuse puissance d'unir les cœurs et d'éveiller dans l'homme les plus nobles sentiments. Un jour viendra, et ce jour n'est pas éloigné, où l'art musical, plus répandu parmi le peuple,

... Purifîra la guinguette.
... Sanctifîra l'atelier.

comme le dit encore Béranger.

On ne saurait trop louer M. Georges Kastner du système mi-partie historique et mi-partie musical qu'il a le premier exploité avec autant de goût et de savoir que de véritable succès. Ces *Chants de la*

vie, d'une lecture si attachante et si nouvelle, pourraient s'appeler le bréviaire de l'orphéoniste. Georges Kastner ne s'est pas contenté d'être l'historien de l'Orphéon en remontant à la source du chant choral en Europe ; il a voulu aussi protéger nos sociétés chantantes, et dans ce but il fait partie du comité général de patronage des orphéons et sociétés chorales de France, dont M. Larabit, sénateur, est le président. En outre, les orphéons de Paris et de la province doivent à cet artiste généreux de nombreuses médailles en or qu'ils ont briguées dans les concours. Aussi le nom de M. Georges Kastner est-il désormais inséparable de l'histoire de l'orphéon, à laquelle il se mêle si noblement chaque jour après en avoir fait l'historique avec le soin, le zèle et l'autorité qu'il met dans tous ses ouvrages.

Aux grands travaux dont nous venons de faire l'analyse, il nous faudrait en ajouter plusieurs si nous nous étions proposé de passer en revue l'œuvre entière de l'éminent écrivain qui nous occupe ; mais telle n'a pas été notre intention. Toutefois, nous citerons encore pour mémoire deux ouvrages mixtes de la nature et du format de ceux dont nous venons de parler, et qui ont été publiés depuis quelques années déjà. Ce sont : *Les Danses des morts*, *Dissertations et recherches historiques, philosophiques, littéraires et musicales sur les divers monuments de ce genre qui existent ou qui ont existé, tant en France qu'à l'étranger*, *accompa-*

gnées de la DANSE MACABRE, GRANDE RONDE VOCALE ET INSTRUMENTALE, *et d'une suite de planches représentant des sujets tirés d'anciennes danses des morts des* XIV^e^, XV^e^, XVI^e^ *et* XVII^e^ *siècles, la plupart publiées en France, pour la première fois, avec les figures d'instruments de musique qu'ils contiennent, ainsi que d'autres figures d'instruments du moyen âge et de la Renaissance.* Le second ouvrage a pour titre : *Manuel général de musique militaire, à l'usage des armées françaises, comprenant : 1° l'esquisse de la musique militaire chez les différents peuples depuis l'antiquité jusqu'à nos jours ; 2° la nouvelle organisation instrumentale prescrite par l'ordonnance ministérielle du 19 août 1845 ; 3° la description et la figure des instruments qui la composent, notamment des nouveaux instruments de M. Adolphe Sax ; 4° quelques instructions pour la composition et l'exécution de la musique militaire.*

Nous avons parlé de ces deux ouvrages dans une récente publication [1], notamment du *Manuel de musique militaire*, et nous ne pouvons que renvoyer à cette publication les personnes qui voudraient connaître notre appréciation sur ces deux remarquables travaux.

Mais nous conseillerons aux lecteurs, ce qui vaudrait mille fois mieux que de lire une simple analyse, de se procurer les ouvrages mêmes de M. Georges Kastner. Nous leur promettons tou-

[1] *La vie d'un inventeur au* XIX^e^ *siècle*, un volume grand in-8°. Chez Pagnerre, éditeur, 18, rue de Seine.

tes les satisfactions que recherchent les esprits d'élite dans la lecture des œuvres où la science la plus aimable se trouve constamment mêlée avec goût et sans efforts aux pensées les plus poétiques, les plus originales et les plus heureusement formulées.

VI

La Musique de l'avenir et l'avenir de la Musique.

Le romantisme en musique a, dans ces derniers temps, donné lieu à divers systèmes de composition qu'il est curieux de signaler à l'état de curiosités philosophiques, et comme petit appendice à la grande histoire des bizarreries de l'esprit humain.

Pour les artistes qui tentent la réforme musicale en Allemagne, l'art musical est encore dans les limbes. S'abusant sur leur vocation, ils prennent leur exaltation fébrile pour de l'inspiration, et leur imagination vagabonde pour la faculté créatrice. C'est ainsi qu'ils se jettent avec un aveugle enthousiasme dans des voies nouvelles impossibles, se croyant guidés par le génie. Mais le génie est rare ; il se compose de plus d'un élément précieux. Le plus précieux de tous est assurément le bon sens, et

c'est précisément le bon sens qui manque aux rénovateurs impuissants de l'art de Beethoven et de Rossini. La faculté spéciale créatrice est, — qu'on nous passe la hardiesse de la comparaison, — comme la matière première, que le bon sens doit façonner et coordonner, en la mesurant à la force de nos sentiments, suivant le goût universel. Si le propre du génie est, en effet, d'atteindre le but suprême, fixé dans tous les genres par les différentes sortes d'émotions, le fait de l'imagination pure, avec même la faculté créatrice, si le bon sens fait défaut, est d'outrepasser le but en courant après l'idéal.

Mettant en pratique cette pensée plus spécieuse que vraie d'Alphonse Karr: « La musique commence son langage où la poésie finit le sien, » les apôtres de la nouvelle école allemande font de la poésie et de la musique une seule et même langue [1]; absurde tentative dont le résultat serait nécessairement l'anéantissement de la musique comme art indépendant, et qui appliquée au drame lyrique, produit cette monstruosité qu'on appelle la *mélodie infinie*, c'est-à-dire la négation de toute mélodie.

Comment les grands prêtres de la musique de l'avenir n'ont-ils pas aperçu les différences radicales qui caractérisent si profondément la poésie

[1] « L'œuvre la plus complète du poëte devrait être celle qui, dans » son dernier achèvement, serait une parfaite musique. RICHARD » WAGNER. »

et la musique en faisant de ces deux espèces de manifestations de la pensée deux modes entièrement distincts d'expression? Disons donc une fois encore ce que tant d'autres ont dit avant nous des rapports existants entre la poésie et la musique.

En poésie, les idées éveillent le sentiment; en musique, au contraire, c'est le sentiment qui fait naître les idées. Comme la peinture proprement dite, l'art des sons s'adresse aux sens avant de frapper l'imagination, et la musique qui n'affecte pas agréablement notre ouïe ne saurait séduire notre cœur ni inspirer notre esprit. Tout, en musique, doit plaire pour être complet, et le dernier effort de l'art est d'unir la grâce à la terreur même, le charme de la mélodie (l'élément d'expression par excellence) à la peinture des sentiments et des passions, à l'imitation de tous les tableaux accessibles à la peinture musicale. Car la musique est une peinture, peinture mouvementée et sonore que nous voyons pour ainsi dire avec l'oreille, et dont la plus grande merveille, a dit J.-J. Rousseau, est de pouvoir former jusqu'à l'image du repos.

Mais, pour que la musique agisse plus intimement sur nous, il faut qu'elle excite les affections particulières de son domaine et par le sens qui lui est propre. Vouloir comme le prétendent les réformateurs actuels, faire de l'abstraction avec des sons combinés, c'est sortir des limites naturelles de la musique; c'est, par conséquent, méconnaître cet art et l'affaiblir. Ils abjurent, disent-ils, les faus-

ses doctrines suivies jusqu'à ce jour par tous les maîtres, et prétendent être dans toutes les splendeurs de la vérité. A la bonne heure; mais si, comme l'a dit Bacon, « la vérité a pour caractère spécial qu'aussitôt démontrée, tout le monde croit l'avoir connue, » les fondateurs de la *Musique de l'avenir* sont bien éloignés de la vérité, qu'ils disent avoir trouvée, car leur système anti-mélodique est fort heureusement rejeté par tous les gens de goût.

En tête des prophètes de l'art musical, il faut placer Listz, qui a volontairement abdiqué le sceptre du piano pour se faire compositeur et chef d'école. Listz, qui demeure à Weimar dans une maison princière, s'est fait le centre d'une constellation de compositeurs plus ou moins extravagants, parmi lesquels il faut citer Wagner, Schumann, Raff, Bulow, Joachim; puis les écrivains propagateurs de la nouvelle école, Scoplit et Brendl. Ces artistes et plusieurs autres encore formaient, il y a quelque temps, un cénacle musical où l'on discutait sur le présent et l'avenir de la musique. L'exil a chassé Wagner de Weimar, et la mort a enlevé Schumann à l'admiration du cénacle. « C'est une étoile éteinte au firmament musical qu'a pénétré notre âme, » a dit Listz sur la tombe entr'ouverte de son ami. Tant il est vrai que Listz est avant tout un astronome, qui vingt fois a été sur le point de surprendre les lois mystérieuses de l'univers dans un accord de septième, de

troisième espèce, renversé d'une certaine façon.

Oui, Schumann est une perte irréparable pour Weimar qui, nous l'espérons bien, ne s'en consolera jamais.

Ce n'est pas à dire que Schumann fût une organisation parfaite, même aux yeux de ses plus grands admirateurs ; est-il rien de parfait en ce monde? Non. Schumann, comme le soleil, avait des taches qui ternissaient son génie. Je voudrais, pour me pénétrer du saint enthousiasme dont les réformateurs de l'art sont remplis pour Schumann, pouvoir oublier que ce musicien de l'avenir a souvent charmé le présent par des mélodies pleines de grâce et de fraîcheur, pour ne citer que ses grandes conceptions, où il s'est montré si complétement dépourvu de mélodie, si diffus, si incohérent, si faux, si astronome, si philosophe, si médecin même, et si digne enfin du cénacle dont il faisait partie.

Ah! vraiment, quand on sait ce qui se passait et ce qui se passe encore à Weimar, on ne peut s'empêcher de sourire à la naïveté des amateurs vulgaires qui, à Paris, applaudissent tous les jours aux ouvrages de Rossini, de Meyerbeer, de Verdi, d'Auber, d'Halévy, etc. Dieu merci! il n'est plus question là-bas de ces compositeurs de musique, pas plus que de Beethoven.

Ce cher Beethoven, il faut en convenir, a eu son temps, même à Weimar; mais, à part ses derniers ouvrages, assez obscurs pour mériter quelque at-

tention, le cénacle rejette aujourd'hui Beethoven et Mendelssohn comme des barbares, mieux encore, comme de simples mélodistes.

Et remarquez que les mélodistes sont des musiciens incorrigibles, qui ne tentent même pas de se corriger. Il semble, en vérité, que plus ils font de mélodies, plus ils ont de facilité à en créer de nouvelles. Voulez-vous un opéra, un ballet, une ouverture, un trio, un duo, ou une simple romance? Ils tournent un certain robinet invisible, et la mélodie inonde le papier réglé.

Tout beau, messieurs! vous faites là un trop facile métier, et comme me disait un jour un compositeur de l'école de Weimar, des partitions de la valeur et dans le style du *Barbier de Séville*, on en écrirait toute la journée si on voulait.... mais on ne veut pas. Rossini a fait le *Barbier* en dix-huit jours; on travaille plus sérieusement dans le duché.

Voici comment on se prépare à la composition quand on veut écrire quoi que ce soit à Weimar :

D'abord on nourrit suffisamment son esprit par des lectures savantes sur la théologie, sur la métaphysique, sur la zoologie, sur la pathologie, sur la cosmologie, sur la photographie, sur les différentes couches calcaires, sur la physiologie, sur la minéralogie, sur la mélancolie, sur la géographie, sur la botanique, sur les mathématiques, sur la politique, sur les lois de l'attraction et de la pe-

santeur des corps, sur la médecine, sur le magnétisme, sur les esprits frappeurs; puis on cesse ces lectures et on cherche.

On cherche parfois longtemps, mais on finit toujours par trouver quelque chose de très-profond et d'aussi peu mélodique que possible.

Vous me demanderez peut-être pourquoi ces lectures sur tous les phénomènes de la nature physique et morale, quand il ne s'agit que d'un art charmant avant tout, dont le but est de plaire par des combinaisons de sons agréables à l'oreille et intéressantes pour le cœur. La musique un art charmant! Sachez donc bien que cet art a un but tout différent, et qu'il ne doit être rien moins qu'agréable à l'oreille, suivant les doctrines du cénacle de Weimar.

Paris, moins heureux que Weimar, n'a pu apprécier de Listz que quelques cantates métaphysiques. Les grandes conceptions du grand réformateur nous seront peut-être connues un jour; qui peut savoir ce que l'avenir nous réserve!

Mais si Listz ne s'est fait connaître à nous que d'une manière incomplète, en revanche un autre grand réformateur de la musique, Richard Wagner, nous a pleinement initié aux mystères de ces compositions. On se souvient, on se souviendra toujours du *Tannhauser*, à notre académie impériale de musique.

Après six mois d'étude et un nombre considérable de répétions à orchestre, cette œuvre a fait

enfin son apparition sur notre première scène lyrique, le 13 mars 1861.

Jamais, de mémoire de dilettante, la curiosité publique n'avait été excitée à ce point.

Depuis trois mois, il n'était question que de cette épreuve solennelle qui allait décider du sort de la musique de l'avenir et, par conséquent, de l'avenir de la musique.

De nombreux amateurs étrangers s'étaient rendus à Paris pour juger, par eux-mêmes, de l'effet du *Tannhauser* sur l'organisation des Français. On assure même que des trains de plaisir devaient être organisés pour transporter à Paris, et au plus juste prix, la foule des amateurs prussiens, autrichiens et belges que le *Tannhauser* empêchait de dormir.

Pour imprimer une physionomie particulière à ces trains harmonieux, un employé du chemin de fer avait, par une délicate attention, proposé de donner aux diverses locomotives dont on devait faire usage des noms caractéristiques de la musique de M. Wagner. Ainsi, il devait y avoir la locomotive *Discordance*, la locomotive *Trémolo*, la locomotive *Enharmonie*, la locomotive *Chromatique*, la locomotive *Mélodie infinie*, etc.

Des considérations qui touchent aux intérêts les plus graves de tous les gouvernements de l'Europe ont seules empêché la réalisation de cet aimable projet.

C'est dommage, et les voyageurs désappointés du

Tannhauser en ont été réduits à lire les comptes rendus de la première représentation de cet ouvrage, qui a eu lieu, comme la seconde, et comme la troisième (la dernière hélas ! dont nous ayons joui à Paris), au milieu des coups de sifflets, des rires et des quolibets échangés par les spectateurs à tous les coins de la salle, luttant de verve et de tapage contre une claque formidable, devant l'orchestre distrait et les chanteurs troublés.

Jamais, certainement, on ne vit se produire un scandale pareil à l'Opéra, et, pour s'en faire une idée juste, il faudrait avoir assisté aux soirées tempétueuses du Petit-Lazari, lorsque, par exemple, le premier sujet de la troupe se trouvant subitement indisposé, le régisseur vient annoncer qu'il sera remplacé dans la pièce en vogue par M. X., l'allumeur de quinquets, lequel a bien voulu, pour ne pas faire manquer la représentation annoncée, se charger du rôle à l'improviste. A cette mémorable représentation, l'orchestre et les chanteurs se sont trouvés forcés de suspendre, par trois reprises différentes, l'exécution de l'œuvre si violemment maltraitée. Les membres du Jockey-Club, présents à cette soirée, avaient, dit-on, des sifflets suspendus en sautoir à leur col, et flottant négligemment ainsi que des lorgnons. Plusieurs de ces messieurs (toujours d'après les *on dit*) avaient commandé des sifflets *ad hoc*, nommés par eux *sifflets Wagner*, et en distribuaient volontiers à leurs amis et connaissances.

« Que faites-vous ce soir, mon bon, allez-vous au *Tannhauser?*

— Oui.

— Ça se trouve à merveille; j'ai justement deux sifflets sur moi; en voici un.

— Ça ne vous prive pas?

— Non, puisqu'il m'en reste un pour moi.

— En ce cas, j'accepte et je vous remercie. »

Et l'ami prenait le sifflet de l'air le plus naturel du monde, l'essayait *mezza voce* pour s'assurer qu'il était en bon état, et le mettait soigneusement dans sa poche.

Les sifflets étaient tellement à l'ordre du jour, qu'un spéculateur, à ce qu'on assure, aurait crié dans les couloirs de l'Opéra : « Location de lorgnettes! location de sifflets! »

Certes, si M. Wagner n'avait pas manifesté, dans de nombreux écrits publiés en Allemagne et en France, son mépris pour les œuvres des grands maîtres passés et présents, et s'il n'avait pas soutenu avec un incroyable orgueil son système de composition lyrique comme le *nec plus ultra* du beau, et posé ses opéras comme les seuls dignes d'être écoutés par les esprits sérieux, le public parisien, naturellement bienveillant et courtois, se fût contenté de rester silencieux devant l'ouvrage informe, terne et faux du compositeur malheureux. Mais à une prétention sans limites et que rien ne justifie, il fallait une leçon exemplaire, et en protestant contre l'invasion de la vaniteuse muse ger-

manique parmi nous, le public a peut-être aussi voulu, du même coup, donner satisfaction à nos compositeurs nationaux, trop souvent dédaignés en France, où l'on se montre, envers certains étrangers, hospitalier jusqu'au ridicule et jusqu'à l'injustice.

Nous n'essaierons pas à faire l'analyse des morceaux de musique, — sont-ce des morceaux de musique? — qui forment cette immense tartine sonore, trop connue aujourd'hui sous le nom de *Tannhauser*. Cette tâche serait impossible. Il suffira de dire, qu'à part l'ouverture, dont la seconde partie, il est vrai, semble exprimer une scène de convulsionnaires, ce qui n'est pas très-agréable à entendre, mais dont la première partie est une noble inspiration; à part la marche d'une grande allure, pompeusement orchestrée, mais qui a le tort d'être faite en imitation du style de Weber et de Rossini, — on y trouve les triolets du maître tant ridiculisés par M. Wagner lui-même et par tous ses adeptes; — à part un chœur de pèlerins d'une harmonie chromatique heureuse, mais dont Rossini dans son *Stabat*, avait d'abord donné quelques exemples; à part une poétique romance de baryton; à part enfin quelques accents heureux, quelques bons effets d'orchestre et quelques fragments de mélodie disséminés dans l'ouvrage avec une parcimonie désespérante, toute cette partition de l'apôtre de la nouvelle école n'est que confusion, antithèses so-

nores, combinaisons prétentieuses et baroques, discordances, métaphysique, obscurité, chaos.

On ne compose point naturellement ainsi quand on est doué de la faculté musicale; or, M. Wagner a prouvé, par quelques morceaux bien rhythmés et suffisamment mélodiques, qu'il pourrait, si son esprit était indépendant, écrire de bonne musique comme tout le monde ; mais, évidemment, M. Wagner, entraîné par l'horreur du banal, et désespérant peut-être de conquérir la célébrité en suivant la route triomphalement parcourue par les maîtres de l'art, s'est formé un système à l'appui duquel il a composé ses opéras. M. Wagner, je le sais, prétend, au contraire, qu'il a déterminé les lois de son système après avoir écrit ses partitions; mais je crois qu'il se trompe. Quoi qu'il en soit, après la chute éclatante de la musique du *Tannhauser*, la seule chose qui puisse intéresser désormais dans l'œuvre de M. Wagner, c'est précisément son système de drame lyrique dont cet opéra, du reste, ne donnerait qu'une idée incomplète ; le véritable drame lyrique, d'après l'initiateur, devant durer trois et six jours[1], et être épuré de tout ce qui constitue la mélodie, c'est-à-dire le rhythme, l'équilibre dans les dessins, les repos de cadence et de demi-cadence, l'accentuation des phrases logiquement pondérées, etc.

On voit aisément combien la chose est folle, et

[1] M. Wagner a-t-il bien calculé les forces humaines?

combien, par conséquent, elle est irréalisable.

Mais c'était peut-être une raison de plus pour l'entreprendre, et, à coup sûr, c'était un moyen d'attirer sur l'inventeur d'un pareil système l'attention universelle et de faire tapage autour de son nom.

Après cela, il se peut que M. Wagner soit convaincu de l'excellence de sa méthode et qu'il se considère comme le martyr de l'ignorance et du mauvais goût. Tout est possible à l'homme, et la bizarrerie de l'esprit humain est sans limites quand l'esprit n'est pas maintenu dans la vérité par le bon sens, cette qualité suprême du génie, et l'indispensable corollaire des facultés créatrices, sans laquelle l'imagination n'est plus qu'une fièvre cérébrale.

Mais, faire comprendre le système sur lequel reposent les opéras de M. Wagner n'est pas une tâche facile, et, de la part du lecteur, elle demande une attention soutenue. J'ose réclamer cette attention; une fois n'est pas coutume.

De tout ce que j'ai entendu, vu, lu, joué et chanté de M. Wagner qui, on le sait, écrit lui-même les poëmes de ses opéras, voici ce qui résulte pour moi.

D'après le célèbre innovateur, toutes les mélodies connues jusqu'à ce jour, y compris le thème de la *Marche funèbre* de la symphonie héroïque de Beethoven, sont des airs de danse, par cela seul qu'ils sont rhythmés, logiquement établis, accen-

tués selon les lois de la césure musicale, et divisés en plusieurs membres de phrases, dont les unes sont des *antécédents* et les autres des *conséquents*.

Dans les merveilleux développements des symphonies de Beethoven, M. Wagner ne voit que l'idéal de la mélodie de danse, et il est des parties tout entières de ces symphonies immortelles qui, pour l'auteur du *Tannhauser*, ne sont que des airs de danse dans la forme primitive des airs de ballet.

Citons M. Wagner, qu'il nous faudra plus d'une fois citer pour rendre nos explications plus intelligibles, et aussi pour éviter tout soupçon de malveillante interprétation.

« La symphonie de Beethoven contient encore, » dans la partie désignée sous le nom de *scherzo* » ou de *menuetto*, une vraie musique de danse » dans la forme primitive, et l'on pourrait par- » faitement danser accompagné par elle.» (Je n'aurais jamais cru que le *scherzo* de la symphonie en *ut* mineur, pour ne citer qu'un seul *scherzo*, pût inspirer des idées aussi folichonnes.) « On di- » rait, ajoute M. Wagner, qu'un instinct puissant » a contraint le compositeur à toucher une fois » au moins directement, dans le cours de son » œuvre, le principe par lequel elle repose, à peu » près comme on tâte avec le pied le bain où l'on » doit se jeter. » Comme on le pense bien, c'est dans une autre baignoire que M. Wagner se jette quand il prend ses bains d'harmonie, lui qui n'a pas craint d'écrire que les opéras de tous les maî-

tres connus sont, à ses propres opéras, ce que le *singe est à l'homme*.

La danse ! voilà en effet la cause de tout le mal ; car s'il n'y avait pas eu de danse, il n'y aurait pas eu de compositeurs, et s'il n'y avait pas de compositeurs, M. Wagner serait le plus grand des musiciens. Ah ! la danse ! la danse ! C'est elle qui a tué la musique religieuse, c'est elle qui donne aux symphonies de Beethoven ce caractère sautillant et folâtre que vous savez, c'est encore elle qui a tenu enchaîné à ses chaînes de roses les poëmes d'opéras, qui ne sont, à proprement dire, que de la danse parlée. « La danse populaire originelle, » qui relève de relations les plus matérielles, con- » çue dans son plus riche développement, et » portée jusqu'à la manifestation des mouvements » de l'âme les plus intimes, n'est autre chose » que l'action dramatique. » *Diavolo !* Ainsi donc l'amour, qui est le grand mobile de toute action dramatique, ne serait qu'une danse... La danse du sentiment, sans doute, dans laquelle deux cœurs se faisant vis-à-vis, exécutent des entrechats et des chassé-croisés !... Oui, mais alors comment justifier ces vers célèbres de *Richard Cœur-de-Lion :*

« Ce n'est pas la danse que j'aime,
» Mais c'est la fille à Nicolas. »

Je m'y perds !

Quoi qu'il en soit, M. Wagner nous le dit avec

le dédain d'un esprit convaincu et que la danse trouva toujours insensible. « Le ballet est le très-» digne frère de l'opéra, il est du même âge, et il » est né du même principe défectueux; aussi » les voyons-nous tous deux, comme pour cacher » réciproquement leurs faiblesses, aller ensemble » et du même pas. » *Du même pas* est joli. M. Wagner aime à rire. Pourquoi n'aime-t-il pas à chanter comme nous!

— Mais enfin, me demanderez-vous peut-être, que doit exprimer la poésie d'une œuvre lyrique pour être conforme aux idées de M. Wagner?

— Ce qu'elle doit exprimer?

— Oui.

— Rien.

— Comment, rien?

— Rien; « car, dit M. Wagner, la grandeur du » poëte se mesure surtout parce qu'il s'abstient » de dire, afin de nous laisser dire à nous-même » en silence ce qui est inexprimable. »

En anglais, ce qui est inexprimable, c'est un pantalon et une chemise; ça ne peut pas être la pensée de l'auteur. Mais alors quelle est donc sa pensée? Je vous le demande. Quoi qu'il en soit, et s'il suffisait aux poëtes, pour se montrer grands, de ne rien dire, les grands poëtes ne manqueraient pas, car le plus grand nombre, hélas! parle le plus souvent pour ne rien dire.

Quant aux sujets de poëmes, M. Wagner n'en voit de possible que dans le *Mythe*. Écoutons le

messie : « Le mythe est le poëme primitif et anonyme du peuple, et nous le trouvons, à toutes les époques, repris, remanié sans cesse à nouveau par les grands poëtes des périodes cultivées. Dans le mythe, en effet, les relations humaines dépouillent presque complétement leur forme conventionnelle et intelligible seulement à la raison abstraite; elles montrent ce que la vie a de vraiment humain, d'éternellement compréhensible, et le montrent, sous cette forme concrète, exclusive de toute imitation, laquelle donne à tous les vrais mythes leur caractère individuel que vous reconnaîtrez au premier coup d'œil... »

Nous venons de voir le rôle que doit jouer la poésie dans les opéras, suivant la théorie de M. Wagner; voici ce que doit être la musique : « C'est elle qui fait *entendre clairement* ce qui n'est » pas dit, et la *forme infaillible de son* SILENCE RE- » TENTISSANT est la *mélodie infinie*. »

N'est-ce pas bien clair? tant il est vrai que la clarté est une des grandes qualités de la musique comme des théories de la nouvelle école antidansante. Qui ne comprendrait cela : *la mélodie parlant pour le poëte, qui se tait, et formant ainsi une mélodie infinie dans la forme infaillible du silence retentissant!!*

Au surplus, comme il pourrait se faire que vous ne saisissiez pas encore entièrement le fil de ce merveilleux précepte, nous allons, en empruntant à M. Wagner une des pages les plus lumineuses de

son livre, vous faire apprécier la cause en vous rendant sensible l'effet. Il faudrait n'avoir pas pour un kreutzer ou un scudo d'idéal dans l'âme, et, de plus, il faudrait être un danseur effréné pour n'être pas convaincu que la musique de Wagner est la seule musique possible, après avoir lu ce qui suit :

« J'ai recours encore une fois à la métaphore » pour vous caractériser, en concluant, la grande » mélodie telle que je la conçois, qui embrasse » l'œuvre dramatique tout entière, et pour cela je » m'en tiens à l'impression qu'elle doit nécessaire- » ment produire. Le détail infiniment varié qu'elle » présente doit se découvrir non pas seulement au » connaisseur, mais au profane, à la nature la plus » naïve, dès qu'elle est arrivée au recueillement » nécessaire. Elle doit donc d'abord produire dans » l'âme une disposition pareille à celle qu'une » belle forêt produit, au soleil couchant, sur le » promeneur qui vient de s'échapper aux bruits de » la ville. Cette impression, que je laisse aux lec- » teurs à analyser, selon sa propre expérience, » dans tous ses effets psychologiques, consiste, et » c'est là ce qu'elle a de particulier, dans la per- » ception d'un silence de plus en plus éloquent. » Il suffit généralement, au but de l'art, d'avoir » produit cette impression fondamentale, de gou- » verner par elle l'auditeur à son insu, et de le » disposer ainsi à un dessein plus élevé ; cette » impression éveille spontanément en lui ces ten-

» dances supérieures. Celui qui se promène dans
» la forêt, subjugué par cette impression générale,
» s'abandonne alors à un recueillement plus du-
» rable; ses facultés, délivrées du tumulte et du
» bruit de la ville, se tendent et acquièrent un
» nouveau mode de perception; doué, pour ainsi
» dire, d'un sens nouveau, son oreille devient de
» plus en plus pénétrante; il distingue avec une
» netteté croissante les voix d'une variété infinie
» qui s'éveillent pour lui dans la forêt; elles vont
» se diversifiant sans cesse; il en entend qu'il croit
» n'avoir jamais entendues; avec leur nombre
» s'accroît aussi d'une façon étrange leur in-
» tensité; les sons deviennent toujours plus reten-
» tissants; à mesure qu'il entend un plus grand
» nombre de voix distinctes, de modes divers, il
» reconnaît pourtant, dans ces sons qui s'éclaircis-
» sent, s'enflent et le dominent, la grande,
» l'unique mélodie même qui, dès le début, l'avait
» saisi d'une impression religieuse. C'est comme
» si, par une belle nuit, l'azur profond du firma-
» ment enchaînait son regard; plus il s'abandonne
» sans réserve à ce spectacle, plus les armées
» d'étoiles de la voûte céleste se révèlent à ses
» yeux, distinctes, claires, étincelantes, innom-
» brables. Cette mélodie laisserait en lui un éternel
» retentissement; mais la redire lui est impos-
» sible; pour l'entendre de nouveau, il faut qu'il
» retourne dans la forêt, qu'il y retourne au soleil
» couchant. Quelle serait sa folie de vouloir saisir

» un des gracieux chanteurs de la forêt, de vouloir » le faire dresser chez lui, et lui apprendre un » fragment de la grande mélodie de la nature! » Que pourrait-il entendre alors, si ce n'est — » quelque mélodie à l'italienne ? »

Il y a des gens assez heureux pour avoir éprouvé en entendant la musique de M. Wagner, exactement les mêmes impressions vagues décrites dans cette page, où pour la première fois peut-être, le *silence* est considéré comme la véritable mélodie.

« La musique de Wagner, dit M. Champfleury, » me reporte à des époques lointaines, où seul, » dans un petit village normand, étendu dans les » genets sur la falaise, je regardais défiant l'ennui, » la mer toujours belle, toujours nouvelle et por- » tant aux grandes pensées.

» Il y a dans l'œuvre de Wagner *le sentiment re- » ligieux que vous laisse une forêt épaisse, quand » vous la traversez en silence* [1]. Alors se détachent » une à une les passions de la civilisation. L'esprit » quitte sa petite boîte de carton, où chacun a » coutume de l'enfermer pour aller en soirée : il » s'épure, grandit à vue d'œil, respire de conten- » tement et semble grimper jusqu'à la cime des » grands arbres. »

L'esprit respirant et grimpant à la cime des grands arbres, est une figure qui n'a rien de cho-

[1] M. Champfleury oublie d'ajouter : *Au soleil couchant*. Mais nous rétablissons le texte. Erreur n'est pas compte.

quant pour les écrivains de l'école de M. Champfleury. Pourvu, mon Dieu, que l'esprit de ce charmant poëte n'aille pas se laisser choir du grand arbre où il a grimpé pour entendre le *silence* éloquent et *retentissant* de l'inimitable Wagner!

Un malheur est si vite arrivé !...

Mais reprenons la dernière phrase de la tartine psychologique de ce maître trop célèbre. « Que » pourrait-il entendre alors, si ce n'est quelque » mélodie à l'italienne? »

Pauvre mélodie italienne, comme M. Wagner la dédaigne! Pourtant elle ne s'est jamais occupée de lui, et ce n'est certes pas elle qui dépare ni *le Tannhauser*, ni *le Vaisseau-Fantôme*, ni *le Lohengrin*, ni le *Tristan et Yseult*.

Toutefois ce n'est pas de cela que je voulais vous parler.

Vous souvenez-vous de ce pauvre Jullien, d'excentrique mémoire, l'auteur de la valse *Rosita?* Vous savez qu'il est mort fou. C'était un grand admirateur de la musique de l'avenir. Il avait la foi qui soulève les montagnes et les grosses caisses, et donne ce *sens nouveau* dont parle M. Wagner. Jullien a souvent entendu cette grande symphonie de la nature qui s'écoute dans les forêts, et il est parvenu à noter de mémoire les notes les plus mystérieuses de ce grand *Tannhauser* du bon Dieu. Un jour après un morceau d'ensemble auprès duquel le second final de la *Guerre des chanteurs* à Wartburg n'est que jeu d'enfant pour la mêlée des

sons et l'infini de la mélodie, Jullien fut frappé d'un son extrêmement grave formant comme une pédale éternelle de la symphonie séculaire. Jullien prêta toute son attention, fit appel au sens nouveau qui est, à l'organisation morale des apôtres de la musique de l'avenir, ce que la queue avec un œil au bout est à l'organisation physique de l'homme de l'avenir entrevu par Fourrier, et l'ancien maître d'orchestre du café Turc entendit, à ne pas s'y tromper, le son que donnait notre globe en roulant dans l'espace. C'était un *ut*, trois octaves plus bas que l'*ut* écrit en clef de *fa* sur la deuxième ligne au-dessous de la portée. On peut juger si Jullien fut heureux de cette découverte. Il en fit part à Humboldt, qui le félicita dans les termes les plus flatteurs. On peut donc, contrairement à l'opinion exprimée par M. Wagner, noter les sons du concert universel, lorsque, comme Jullien, on a le pouvoir de tendre ses facultés et d'acquérir ainsi un nouveau sens.

Pardon de cet incident. Je reviens au système de M. Wagner.

Suivant M. Wagner, la musique n'est que l'idéal de la poésie parlée, et il faut, dans le drame lyrique, que la parole et la musique se fusionnent au point de ne former plus qu'une seule et même chose. Mais pour arriver à ce résultat qui tient plus de la chimie que de l'art, il faut que l'expressif idéal domine seul dans les paroles et dans l'action des personnages, lesquels ne doivent avoir d'hu-

main que la forme et ne doivent s'offrir aux regards des spectateurs que comme des abstractions.

Le but des personnages du drame, inventé par M. Wagner, est, on le voit, bien moins de représenter une action à laquelle on s'intéresse comme dans toutes les pièces de théâtre, que de fournir aux auditeurs attentifs et recueillis comme dans une forêt après le soleil couchant, les explications propres à suivre les diverses péripéties de la légende musicale se déroulant à l'orchestre ainsi qu'un tableau sonore. De là ces interminables ritournelles qui ont la prétention d'éveiller, dans l'esprit des auditeurs, les sentiments que la poésie serait impuissante à exprimer, et qui ne font qu'allanguir le spectacle en attaquant les nerfs, en remplissant la salle d'une atmosphère d'ennui à laquelle les Français ne sauraient résister. M. Wagner appelle cela de la mélodie infinie ; il ferait mieux de la nommer indéfinie.

Qu'un homme isolé dans une forêt s'abandonne après ou avant le soleil couchant à ses rêveries, qu'il écoute le bruit des feuilles, le souffle du vent et se laisse doucement bercer par la brise dans un état semi-extatique, je le comprends fort bien; mais ce n'est pas dans une salle de spectacle où tant d'objets divers sollicitent l'attention, qu'on est bien porté à se recueillir pour disposer son âme à recevoir les fugitives et confuses impressions d'une musique sans forme arrêtée, pleine de

bonnes intentions, il est vrai, mais dont les intentions sont si rarement suivies d'effet.

Il faut que chaque chose soit à sa place, et tant que les hommes seront des hommes, ils ne se hâteront pas de dîner, de mettre une cravate blanche, et d'endosser un habit pour aller dans une loge de spectacle rêver, la tête entre les mains, aux subtilités d'une poétique musicale, posée à la sagacité des auditeurs comme un rébus sonore.

Ce qu'on veut au théâtre, c'est un drame saisissant, clairement exposé, bien conduit, dénoué avec force, et qui permette au musicien de donner un libre essor, non à ses rêveries sentimentales et dont personne autre que lui n'est affecté, mais aux émotions bien caractérisées du cœur. Et, comme la variété est un des éléments par excellence de la musique théâtrale, il faut, à côté des grandes manifestations de la passion, des morceaux gracieux de différents caractères qui charment l'oreille et tiennent l'attention en éveil. Vouloir réduire les personnages lyriques à l'état d'abstraction, quant au sentiment qu'ils représentent poétiquement, et à l'état de clarinette, de flûte ou de basson ambulants et parlants, quant au rôle musical qu'ils doivent jouer dans l'ensemble de la conception dramatico-symphonique, c'est tout bonnement anéantir l'opéra au lieu de le régénérer, et faire passer les artistes à l'état de machines, ou si vous aimez mieux, de programmes vivants.

Or, l'invention de M. Wagner consiste à faire de l'opéra une symphonie instrumentale, avec accompagnement obligé de chanteurs. Mais, est-ce qu'un chanteur sur la scène n'intéressera pas toujours plus qu'un instrument dans l'orchestre? Et si, par sa nature d'être vivant, intelligent et animé, il intéresse à un plus haut degré les spectateurs qu'un basson ou qu'une clarinette dans l'orchestre, ne doit-on pas lui tracer un rôle à part, et peut-on raisonnablement le condamner à faire les fonctions d'ancien télégraphe, gesticulant sans prononcer un mot, pendant que les instruments parlent pour lui? En vérité, on a peine à croire qu'un semblabe système ait pu trouver grâce devant le bon sens public, ne fût-ce qu'un jour.

Mais je vais plus loin, et je dis que si l'opéra tel que le comprend M. Wagner, est impossible au théâtre, il n'offre au point de vue purement musical aucune ressource sérieuse.

En effet, que veut M. Wagner? Agrandir le cadre de la mélodie en donnant à la musique dramatique l'ampleur et l'intérêt de la symphonie. Le symphoniste, dit M. Wagner, se rattachait encore timidement à la forme dansante primitive, il ne se hasardait jamais à perdre de vue, fût-ce dans l'intérêt de l'expression, les routes qui le tenaient en relation avec cette forme; et voici que maintenant le poëte lui crie: « Lance-toi sans crainte dans les flots sans limites, dans la pleine mer de la musique! Ta main dans la mienne, et jamais tu ne

t'éloigneras de ce qu'il y a de plus intelligible à chaque homme, car avec moi tu restes toujours sur le ferme terrain de l'action dramatique, et cette action, représentée sur la scène, est le plus clair, le plus facile à comprendre de tous les poëmes. Ouvre donc largement les issues à ta mélodie, qu'elle s'épanche comme un torrent continu à travers l'œuvre entière ; exprime en elle ce que je ne dis pas, parce que toi seul peut le dire, et mon silence dira tout, parce que je te conduis par la main. »

Comment un musicien de la valeur de M. Wagner (car après tout, M. Wagner est un homme d'infiniment de talent) peut-il tenir un langage pareil? M. Wagner a-t-il oublié que le grand intérêt, pour ainsi dire l'unique intérêt de la symphonie, réside dans les développements d'un thème donné qui sert, pour ainsi dire, de thèse aux commentaires du compositeur. Peut-on imaginer une symphonie sans unité de pensée, et sans ce travail ingénieux des parties qui s'établit comme une conversation piquante et souvent spirituelle entre les divers instruments, sur le sujet donné de la conversation, sur le thème? Non, certes, et cela n'est douteux pour personne. Eh bien, ces développements ingénieux d'un motif principal sont tout simplement impossibles dès que la musique doit suivre une action dramatique et scénique. En effet, au fur et à mesure que l'action avance, les personnages expriment nécessairement

des sentiments différents et la musique qui les exprime est obligée de changer de caractère; par conséquent plus d'unité de sentiment et plus de développements possibles d'une idée musicale mère.

Le système de drame lyrique imaginé par M. Wagner est donc condamnable au double point de vue du drame et de la musique; et, comme les mauvaises causes emmènent nécessairement de mauvais effets, l'effet de la musique de M. Wagner est déplorable, malgré le talent de cet artiste, qui, je le répète, est très-grand.

Devant la logique comme devant l'oreille, M. Wagner est jugé. Il ne saurait trouver d'appui qu'auprès de quelques fanatiques, comme il s'en forme toujours autour de ceux qui jouent le rôle de prophète, et aussi qu'auprès des musiciens impuissants qui, ne pouvant pas faire de *mélodie res treinte*, trouvent commode de faire de la *mélodie infinie*, c'est-à-dire de ne faire aucune espèce de mélodie, tout en passant pour des esprits profonds et des compositeurs sublimes.

M. Wagner a cru faire une révolution à l'Opéra, il n'a fait qu'une émeute.

L'apparition de ce compositeur à Paris nous a valu une profession de foi très-complète et très-nette de M. Berlioz, relativement à la musique dite de l'avenir.

Voici comment s'exprime, au sujet de l'auteur du *Tannhauser*, l'auteur de *Roméo et Juliette* :

« .... Maintenant examinons les théories qu'on dit être celles de son école, école généralement désignée aujourd'hui sous le nom d'école de la musique de l'avenir, parce qu'on la suppose en opposition directe avec le goût musical du temps présent, et certaine de se trouver, au contraire, en parfaite concordance avec celui d'une époque future.

» On m'a longtemps attribué à ce sujet, en Allemagne et ailleurs, des opinions qui ne sont pas les miennes ; par suite, on m'a souvent adressé des louanges où je pouvais voir de véritables injures ; j'ai constamment gardé le silence. Aujourd'hui, mis en demeure de m'expliquer catégoriquement, puis-je me taire encore, ou dois-je faire une profession de foi mensongère ? Personne, je l'espère, ne sera de cet avis.

» Parlons donc et parlons avec une entière franchise. Si l'école de l'avenir dit ceci :

» La musique, aujourd'hui dans la force de sa jeunesse, est émancipée, libre, elle fait ce qu'elle veut.

» Beaucoup de vieilles règles n'ont plus cours ; elles furent faites par des observateurs inattentifs ou par des esprits routiniers, pour d'autres esprits routiniers.

» De nouveaux besoins de l'esprit, du cœur et du sens de l'ouïe imposent de nouvelles tentatives, et même dans certains cas l'infraction des anciennes lois.

» Diverses formes sont par trop usées pour être encore admises.

» *Tout est bon* d'ailleurs *ou tout est mauvais*, suivant l'usage qu'on en fait et la raison qui en amène l'usage.

» Dans son union avec le drame, ou seulement avec la parole chantée, la musique doit toujours être en rapport direct avec le sentiment exprimé par la parole, avec le caractère du personnage qui chante, souvent même avec l'accent et les inflexions vocales que l'on sent devoir être les plus naturels du langage parlé.

» Les opéras ne doivent pas être écrits pour des chanteurs ; les chanteurs, au contraire, doivent être formés pour les opéras.

» Les œuvres écrites uniquement pour faire briller les talents de certains virtuoses ne peuvent être que des compositions d'un ordre secondaire et d'assez peu de valeur.

» Les exécutants ne sont que des instruments plus ou moins intelligents destinés à mettre en lumière la forme et le sens intime des œuvres. Leur despotisme est fini.

» Le maître reste le maître ; c'est à lui de commander.

» Le son et la sonorité sont au-dessous de l'idée.

» L'idée est au-dessous du sentiment et de la passion.

» Les vocalisations rapides, les ornements du chant, le trille vocal, une multitude de rhythmes,

sont inconciliables avec l'expression de tous les sentiments sérieux, nobles et profonds.

» Il est en conséquence insensé d'écrire pour un *Kyrie eleison* (la prière la plus humble de l'Église catholique) des traits vocalisés qui ressemblent à s'y méprendre aux vociférations d'une troupe d'ivrognes attablés dans un cabaret.

» Il ne l'est peut-être pas moins d'appliquer la même musique à une invocation à Baal par des idolâtres et à la prière adressée à Jéhovah par les enfants d'Israël.

» Il est plus odieux encore de prendre une créature idéale, fille du plus grand des poëtes, un ange de pureté et d'amour, et de la faire chanter comme une fille de joie, etc., etc.»

. . . . . .

« Si tel est le code musical de l'école de l'avenir, nous sommes de cette école, nous lui appartenons corps et âme, avec la conviction la plus profonde et les plus chaleureuses sympathies.

» Mais tout le monde en est ; chacun aujourd'hui professe plus ou moins ouvertement cette doctrine, en tout ou en partie. Y a-t-il un grand maître qui n'écrive *ce qu'il veut?* Qui donc croit à l'infaillibilité des règles scolastiques, sinon quelques bonshommes timides qu'épouvanterait l'ombre de leur nez s'ils en avaient un ?...

» Je vais plus loin, il en est ainsi depuis longtemps. Gluck lui-même fut en ce sens de l'école de l'avenir ; il dit dans sa fameuse préface d'Al-

ceste : *Il n'est aucune règle que je n'aie cru devoir sacrifier de bonne grâce en faveur de l'effet.*

» Et Beethoven, que fut-il, sinon de tous les musiciens connus le plus hardi, le plus indépendant, le plus impatient de tout frein? Longtemps même avant Beethoven, Gluck avait admis l'emploi des pédales supérieures (notes tenues à l'aigu) qui n'entrent pas dans l'harmonie et produisent de doubles et triples dissonances. Il a su tirer des effets sublimes de cette hardiesse, dans l'introduction de la scène des enfers d'*Orphée*, dans un chœur d'*Iphigénie en Aulide*, et surtout dans ce passage de l'air immortel d'*Iphigénie en Tauride* :

Mêlez vos cris plaintifs à mes gémissements.

» M. Auber en a fait autant dans la tarentelle de *la Muette*. Quelles libertés Gluck n'a-t-il pas prises aussi avec le rhythme? Mendelsohn, qui passe pourtant dans l'école de l'avenir pour un classique, ne s'est-il pas moqué de l'unité tonale dans sa belle ouverture d'*Athalie*, qui commence en *fa* et finit en *ré* majeur; tout comme Gluck, qui commence un chœur d'*Iphigénie en Tauride* en *mi* mineur pour le finir en *la* mineur?

» Donc nous sommes tous, sous ce rapport, de l'école de l'avenir.

» Mais si elle vient nous dire :

» Il faut faire le contraire de ce qu'enseignent les règles.

» On est las de la mélodie; on est las des des-

sins mélodiques; on est las des airs, des duos, des trios, des morceaux dont le thème se développe régulièrement; on est rassasié des harmonies consonnantes, des dissonances simples, préparées et résolues, des modulations naturelles et ménagées avec art.

» Il ne faut tenir compte que de l'idée, ne pas faire le moindre cas de la sensation.

» Il faut mépriser l'oreille, cette guenille, la brutaliser pour la dompter. La musique n'a pas pour objet de lui être agréable. Il faut qu'elle s'accoutume à tout, aux séries de septièmes diminuées ascendantes ou descendantes, semblables à une troupe de serpents qui se tordent et s'entre-déchirent en sifflant; aux triples dissonnances sans préparation ni résolution; aux parties intermédiaires qu'on force de marcher ensemble sans qu'elles s'accordent ni par l'harmonie ni par le rhythme, et qui s'écorchent mutuellement; aux modulations atroces, qui introduisent une tonalité dans un coin de l'orchestre avant que dans l'autre la précédente soit sortie.

» Il ne faut accorder aucune estime à l'art du chant, ne songer ni à sa nature ni à ses exigences.

» Il faut, dans un opéra, se borner à noter la déclamation, dût-on employer les intervalles les plus inchantables, les plus saugrenus, les plus laids.

» Il n'y a point de différence à établir entre la musique destinée à être lue par un musicien tran-

quillement assis devant son pupitre et celle qui doit être chantée par cœur, en scène, par un artiste obligé de se préoccuper en même temps de son action dramatique et de celle des autres acteurs.

» Il ne faut jamais s'inquiéter des possibilités de l'exécution.

» Si les chanteurs éprouvent à retenir un rôle, à se le mettre dans la voix, autant de peine qu'à apprendre par cœur une page de sanscrit, ou à avaler une poignée de coquilles de noix, tant pis pour eux; on les paye pour travailler, ce sont des esclaves.

» Les sorcières de Macbeth ont raison : le beau est horrible, l'horrible est beau. »

» Si telle est cette religion, très-nouvelle en effet, je suis fort loin de la professer; je n'en ai jamais été, je n'en suis pas, je n'en serai jamais.

» Je lève la main et je le jure : *Non credo.*

» Je le crois, au contraire, fermement : le beau n'est pas horrible, l'horrible n'est pas beau. La musique, sans doute, n'a pas pour objet exclusif d'être agréable à l'oreille, mais elle a mille fois moins encore pour objet de lui être désagréable, de la torturer, de l'assassiner.

» Je suis de chair comme tout le monde; je veux qu'on tienne compte de mes sensations, qu'on traite avec ménagement mon oreille, cette guenille :

Guenille si l'on veut; ma guenille m'est chère.

» Je répondrai donc imperturbablement dans l'occasion ce que je répondis un jour à une dame d'un grand cœur et d'un grand esprit, que l'idée de la liberté dans l'art, poussée jusqu'à l'absurde, a un peu séduite. Elle me disait, à propos d'un morceau où les moyens charivariques se trouvent employés, et sur lequel je m'abstenais d'émettre une opinion : « Vous devez pourtant aimer cela, vous? — Oui, j'aime cela, comme on aime à boire du vitriol et à manger de l'arsenic. »

» Plus tard, un célèbre chanteur qu'on cite aujourd'hui comme l'un des plus ardents antagonistes de la musique de l'avenir, me fit le même compliment. Il a écrit un opéra où, dans une scène importante, la canaille juive insulte un captif. Pour mieux rendre l'effet des huées populaires, ce réaliste a écrit un orchestre et un chœur charivariques en discordances continues. Enchanté de sa noble audace, l'auteur, ouvrant un jour sa partition à l'endroit de la cacophonie, me dit, sans malice aucune, je me plais à le reconnaître : « Il faut que je vous montre cette scène; *elle doit vous plaire.* » Je ne répondis rien et il ne fut question ni de vitriol ni d'arsenic. Mais puisque aujourd'hui je parle et que j'ai encore le singulier compliment sur le cœur, je lui dirai :

« Non, mon cher D***, cela ne doit pas me plaire, et cela me déplaît au contraire horriblement. En me traitant de réaliste charivariseur, vous m'avez calomnié. Vous vous prononcez à cette heure, dit-

on, contre Wagner et ses adeptes, et ils ont plus de droit de vous classer parmi les serpents à sonnettes de la musique de l'avenir, vous le musicien aux trois quarts Italien, capable et coupable de cette horreur, que vous n'en avez de me placer même parmi les aigles de cette école, moi, le musicien aux trois quarts Allemand, qui n'ai jamais rien écrit de pareil ; non, jamais ; et je vous défie de me prouver le contraire. Allons, invitez un de vos condisciples, faites apporter des coupes de cuivre oxydé, versez le vitriol, et buvez ; moi, j'aime mieux de l'eau, fût-elle tiède, ou un opéra de Cimarosa. »

Naturellement les fanatiques de la nouvelle école se sont indignés d'une semblable profession de foi, faite solennellement par un grand compositeur. Le traître ! se sont-ils écriés, repousser ainsi les dogmes d'une religion harmonique dont il s'est si longtemps institué le grand prêtre, notamment dans *Roméo et Juliette*, ce sonore et victorieux réquisitoire si bien fait pour confondre ce tas de notes imbéciles, que jusque dans ces derniers temps des auditeurs plus imbéciles encore qualifiaient idiotement de musique.

J'ai voulu voir jusqu'à quel point l'accusation était fondée, et je me suis procuré la partition de l'ouvrage de Berlioz, si fortement compromis. Eh bien, moi, qui n'aime la musique de l'avenir que dans les passages où elle est conforme à la bonne musique du présent, j'ai

passé une soirée délicieuse à lire cette belle partition, un des éblouissements de ma jeunesse. *Roméo et Juliette*, quand je l'entendis, il y a bien des années déjà, avec un orchestre imposant et des chœurs nombreux, sous la direction de l'auteur même, produisit en moi une de ces sensations profondes, mais indéterminées, qui ne commandent pas l'enthousiasme mais inspirent le respect. J'avais devant moi un grand artiste, je le sentais ; j'entendais une musique grandiose et pleine de poésie, ma raison me le disait, mais mon oreille, encore inexercée, n'en suivait que difficilement les développements ingénieux et hardis ; d'un autre côté, les accents de la mélodie, tour à tour chaste, voluptueuse, fantastique, sombre, éclatante, ardente, passionnée, et toujours frappée au coin du génie, c'est-à-dire au coin de l'originalité, effleuraient mon cœur et ne le pénétraient pas. En présence de cette œuvre originale, je restais froid, mais ébloui, comme serait un habitant des plaines du Texas ou des montagnes volcaniques du Pérou qui se trouverait, sans aucune transition, transporté de ces pays lointains et solitaires au sein d'une ville comme Paris un jour de grande fête.

Depuis cette époque, j'ai mieux compris les beautés de la musique de Berlioz, un maître dont la France s'honore à juste titre, et, je le répète, la lecture de cette œuvre célèbre du grand symphoniste m'a fait passer, seul au coin du feu, la plus intéressante et la plus heureuse soirée.

J'ai entendu avec les yeux ces notes mortes sur le papier et qui vibraient en moi chaleureuses et pleines de vie par le phénomène de la mémoire des sons, qui n'est autre chose que la sensation prolongée. J'ai entendu et j'ai applaudi l'ingénieuse introduction instrumentale, le prologue, tout empreint d'une grandeur sauvage, les poétiques strophes qui suivent, le *scherzeto* à deux temps qui vous transporte dans les mondes fantastiques de la reine Mab, que j'ai vue ensuite apparaître dans un *scherzo* d'un effet incomparable ; puis la fête chez Capulet, ces pages symphoniques comme on n'en avait jamais instrumenté avant Berlioz ; l'admirable scène d'amour et de désespoir, un chef-d'œuvre de sentiments exquis, de noble et tendre poésie ; cette autre scène, le convoi funèbre de Juliette ; et la scène du jardin, dans laquelle les jeunes Capulets, sortant de la fête, font entendre, dans un double chœur, des réminiscences de la musique du bal ; enfin l'invocation au réveil de Juliette ; la grande rixe des Capulets et des Montaigus, faite en partie avec les dessins du prologue, sur lequel grondent et se déchaînent les voix tumultueuses des Capulets et des Montaigus, soudainement interrompues par la révélation du père Laurence, d'où naît le serment de réconciliation des familles ennemies. Oui, j'ai entendu toutes ces belles pages dignes du texte immortel de Shakespeare qui les a inspirées, et mon esprit et mon cœur en ont été ravis. Comment, je le demande, est-il permis de confondre ces accents d'une inspiration hardie,

mais toujours musicale, avec les extravagantes élucubrations des compositeurs incompris de la musique dite de l'avenir.

La musique a ses fous qui ne sont pas toujours inoffensifs.

Au reste, et pour en revenir à l'apparition du *Tannhauser* au grand Opéra de Paris, nous dirons que la chute éclatante de cet ouvrage n'a point étonné la partie saine de la critique allemande, laquelle ne s'est jamais laissé égarer par l'esthétique de M. Wagner.

Voici quelques lignes qui le prouvent surabondamment.

Nous les empruntons au journal *le Vaterland*.

« On s'est laissé étrangement abuser par l'élément fantastique des opéras de Richard Wagner et leurs légendes tirées du moyen âge. Nombre de gens ont pris tout cela pour de la vraie poésie ; mais le public français, public intelligent et sensé, ne *s'est pas laissé jeter de la poudre aux yeux ;* il a trouvé la légende du *Tannhauser* complétement *impoétique*, voire comique. Quoi d'étonnant, si l'ouvrage est devenu pour le Parisien un sujet d'hilarité ?

» Nous n'envisagerons donc pas l'échec du *Tannhauser* au grand Opéra de Paris comme la défaite de l'art allemand ; nous y voyons au contraire le triomphe du bon sens et du bon goût. Au point de vue de l'art et de l'esthétique pure, Wagner n'est pas l'expression du génie allemand. Ce qui caractérise l'art allemand, c'est la profondeur,

c'est le sentiment intime, c'est l'âme enfin : or, *Wagner ne possède rien de tout cela.* Si les Français n'embrassent pas toujours le génie allemand dans toute sa plénitude, ils le reconnaissent et l'apprécient quand il s'offre à eux dans sa noblesse et sa dignité. Ainsi ils comprennent et respectent, dans la sphère de leur aptitude, nos grands poëtes, nos grands penseurs et nos grands artistes ; ils vénèrent et admirent Schiller, Goëthe, Hégel, Kant, Mozart, Beethoven, Weber, etc. ; et c'est précisément cette vénération qu'ils ont pour eux qui les autorise à ne pas sympathiser avec Wagner.

Si l'Allemagne intelligente abandonne M. Wagner, que fera-t-il? Peut-être, alors, dira-t-il de ses partitions ce qu'il a dit de ses premiers livres : « A la répugnance prononcée que j'ai maintenant à relire mes écrits théoriques, lesquels ont fait assez de bruit et causé assez de scandale, il m'est aisé de reconnaître qu'à l'époque où je les composai j'étais dans une situation d'esprit tout à fait anormale. » Quoi qu'il en soit, M. Wagner reconnaît si bien que sa musique est incompréhensible sans le secours d'un programme explicatif quelconque, que lorsqu'il fait exécuter de la musique purement instrumentale, il distribue aux auditeurs des bulletins imprimés, propres à guider leurs oreilles en éclairant leur esprit.

Et il a très-grandement raison.

Qui pourrait, par exemple, deviner dans l'ouverture du *Vaisseau-Fantôme*, la traduction en mu-

sique de la légende suivante : « Un hardi capitaine hollandais (quel instrument, quelle combinaison d'orchestre pourra jamais exprimer que c'est un capitaine dont il s'agit, que ce capitaine est hollandais, et que de plus il est hardi ! mais passons), un hardi capitaine hollandais a juré de franchir ce terrible cap des Tempêtes qu'un navigateur plus heureux devait appeler plus tard le cap de Bonne-Espérance; mais chaque fois qu'il tente l'aventure il est repoussé par l'ouragan.

« Je franchirai, s'écrie-t-il, cette barrière infranchissable, dussé-je lutter toute l'éternité ! »

Satan (il y a toujours un peu de diable dans les compositions de la nouvelle école allemande quand il ne s'y trouve pas, comme dans le *Tannhauser*, d'un côté Vénus, de l'autre la sainte Vierge), Satan le prend au mot, et le malheureux capitaine, condamné à une lutte sans fin, est ballotté de tempête en tempête, sans rémission ni trêve. L'idée chrétienne a introduit l'élément de rédemption dans cette funèbre histoire : si le capitaine, qui mettra pied à terre dans les sept ans, rencontre une femme fidèle, il sera sauvé ! Cependant une jeune fille attend celui qu'elle a vu en rêve, et dont elle a entendu raconter l'histoire. Elle se garde pour lui, et, quand il la rencontre dans une de ses heures de trêve, il oublie pour les joies du ciel la malédiction de Satan. Il est sauvé !

« L'ouverture du *Vaisseau-fantôme*, dit M. Wagner lui-même, est, d'un bout à l'autre, le dé-

veloppement de la légende. C'est d'abord la lutte du vaisseau maudit contre l'orage qui éclate. Pour échapper à la fatalité qui le poursuit, le damné jette son navire au milieu des écueils... les écueils le respectent ; la mer ne veut pas de lui. Il entend des chants de fête : c'est l'équipage d'un vaisseau voisin qui chante les douceurs de la patrie retrouvée. Il se précipite furieux, égaré... Ces hommes qu'il menace fuient en tremblant, et se signent devant le maudit.

» A ce moment une lumière brille dans la nuit. C'est une étoile qui s'éteint et flamboie tour à tour. Malgré les vagues déchaînées, il se dirige vers elle. C'est là-bas que veille celle dont l'amour doit le racheter de la damnation. L'orage augmente ; son vaisseau se brise et disparaît ; mais il échappe à la nage, il touche terre, il est près de celle qui l'attend et qui lui garde le salut. »

Est-il possible, je le demande à tous ceux qui ont quelque notion de musique, ou qui seulement ont le sentiment de cet art, de pouvoir exprimer par des sons tout ce que M. Wagner a voulu peindre dans cette curieuse symphonie ? Non, et il faut être un fanatique endurci de la musique de l'avenir pour voir dans une combinaison harmonique quelconque, ou dans les agencements d'instruments : *Un navire maudit jeté au milieu des écueils, — des écueils qui le respectent, — des hommes qui se signent devant le capitaine, — une lumière qui brille dans la nuit, — un homme qui se jette à la nage.*

Ces longues explications sont assurément très-utiles, mais en les donnant l'auteur se trouve en contradiction avec lui-même. En effet, M. Wagner pour être conséquent avec sa théorie du *silence éloquent*, aurait dû se contenter d'écrire ces mots sur une large feuille de papier blanc. « Je ne » doute pas, ô auditeur, que tu ne te sois senti » lancé sans crainte dans les flots sans limites de » la véritable musique remorqué par mon vais- » seau-fantôme, et que tu n'aie vu se développer » dans ton esprit l'audition de ma mélodie infinie » qui seule fait entendre ce qui n'est pas dit, ce » qu'il y a de plus intelligible à chaque homme, » et que chaque homme peut seul percevoir dans » une forêt après le soleil couchant ou au théâ- » tre lorsqu'on exécute mes œuvres. Cette ouver- » ture exprime dans une forme infaillible ce que » la poésie est impuissante à exprimer à moins » qu'elle ne se taise. Dans ce dernier cas, son si- » lence est retentissant et il dit tout, précisément » parce qu'il ne dit rien. »

Je le demande à tout homme sensé, peut-il résulter rien de raisonnable de théories semblables et n'est-ce pas fausser l'art, le rendre puéril, que de s'attacher à en forcer l'expression à ce point. La musique a un but plus noble à remplir; c'est la langue des passions et des sentiments humains, en même temps qu'elle doit émouvoir le cœur; elle doit plaire à l'oreille. Pour arriver à faire raconter à des instruments cette légende exprimée

en quelque lignes d'une manière compréhensible pour tous, M. Wagner a fait des efforts d'imagination extraordinaires, et il n'est parvenu qu'à écrire une œuvre longue, diffuse, antimélodique, sans tonalité arrêtée, sans charme aucun, incompréhensible pour tout le monde.

L'ouverture du *Vaisseau-fantôme* est le prototype de la musique de l'avenir, suivant M. Richard Wagner, qui, du reste, est loin d'être d'accord avec certains autres grands prêtres de la musique de l'avenir divisés entre eux par des nuances assez prononcées pour mériter qu'on les signale. C'est autant de schismes de cette belle religion de Wagner basée sur le dogme de la mélodie infinie.

Schumann, par exemple, ne vise pas comme Wagner, à ne faire de la poésie et de la musique qu'une seule et même langue, et à ne placer qu'une note sur chaque syllabe ; Schumann procède par demi-teintes et par silences. Il promène ses doigts sur le clavier du piano comme un chat y promènerait ses pattes ; cela est doux, mais faux. Puis, au moment où l'on s'y attend le moins, un chanteur, qu'on aurait pu prendre pour un simple auditeur, tant son rôle est modeste, prononce quelques mots empreints d'une sombre mélancolie ; comme :

Poëte délaissé dans un monde éternel,
Je chante et veux aimer une image de l'ombre.
Pauvre fou que je suis ! ma voix sous ce tunnel
Soupire, appelle en vain... Evelina, je sombre.
Ombre... sombre... ombre... sombre...

Et la patte de chat, après ces mots, continue à se promener encore quelque temps sur le clavier, toujours douce, mais toujours fausse. Puis, sans que rien fasse pressentir la fin du morceau, la musique cesse. Personne n'y peut rien deviner, à l'exception des membres du cénacle de Weimar, qui voient dans cette mélodie énigmatique tout un monde nouveau de philosophie et d'amour.

Schumann, à vrai dire, a commencé par être un compositeur plein de mélodie, de science et de poésie ; il est tel morceau de ce musicien qui à mes yeux est un chef-d'œuvre. Par une pente fatale, Schumann est entré corps et âme dans la musique de l'avenir, et il est mort fou. On se demande s'il a composé la susdite musique de l'avenir parce qu'il était déjà fou, ou bien s'il l'est devenu parce qu'il a composé cette musique. Problème difficile à résoudre.

Liszt procède autrement que Schumann à sa seconde manière.

C'est dans des successions d'accords impossibles et dans des effets de peinture, ou plutôt de diorama musical, qu'il cherche à découvrir l'Amérique musicale, que le brouillard cache encore à ses yeux.

Une fois, il y a peu de temps, Liszt fit exécuter une cantate de sa composition en l'honneur de je ne sais qui. Arrivé à un certain endroit où le chanteur disait ces mots avec l'accent du désespoir : « Perdu dans l'immensité » le musicien, ad-

mirablement servi par ses fortes études en liturgie, en physique, en métaphysique et en astronomie, ne manqua pas une si belle occasion de montrer toute l'étendue de sa science. Au mot *immensité* l'orchestre se tut, à l'exception de deux notes prolongées en point d'orgue. L'une de ces notes était le son le plus profond du trombone; l'autre était le son le plus aigu de la petite flûte. Quelle admirable inspiration; et dites-moi s'il est possible de rien imaginer de plus *étendu* pour exprimer l'immensité, qui n'a pas de limites? Eh bien! le public, au lieu d'admirer ce procédé d'une logique inattaquable, trouva cela puéril, peu digne de l'art musical, qui n'est pas de l'algèbre, et se prit à sourire au lieu d'applaudir. Liszt se contenta, comme toujours, de jeter sur les auditeurs un coup d'œil de pitié, et n'en continua pas moins la noble mission qu'il s'est imposée d'éclairer malgré lui le peuple allemand sur la véritable musique et son véritable but.

Mais ce n'est pas seulement par des cantates à grand orchestre et par des œuvres dramatiques de longue haleine, par des oratorios et par des symphonies imitatives ou idéales que le plus grand des pianistes, devenu le plus fâcheux des compositeurs, veut éclairer l'opinion. Quelque précises que soient les combinaisons harmoniques employées par Liszt pour tout exprimer et pour tout expliquer, le pianiste, afin de se mettre plus facilement encore à la portée de toutes les intelligen-

ces, va publier bientôt, assure-t-on, et en simple prose, une brochure qui doit couvrir de confusion les mélodistes de toutes les écoles, et prouver aux gens qui n'aiment pas la musique de Liszt, qu'ils ont diantrement tort.

Par la même occasion, le célèbre réformateur se proposerait de tancer vertement ses anciens amis de France et d'Allemagne, dont les oreilles timorées l'ont, dans ces derniers temps, lâchement abandonné après l'audition de quelques cantates panthéistes et de quelques symphonies humanitaires. L'illustre pianiste, qui est aussi un homme d'esprit, veut démasquer la conduite de tous ces poltrons de l'harmonie en faisant connaître les rapports symphoniques, astronomiques, etc., qu'il a eus avec eux.

Espérons que, quand Liszt parle ce n'est pas comme s'il chantait, et que sa brochure ne manquera pas d'agréments.

Quelques journaux ont annoncé l'entrée de Liszt dans l'ordre religieux de Saint-François. Cette nouvelle n'était pas exacte. Ce qui a pu concourir à propager ce faux bruit, ce sont d'abord les dispositions bien connues du grand pianiste pour la vie monastique, et ensuite cette réclame insérée dans divers journaux allemands où des amis de Liszt faisaient connaître le programme de ses futurs travaux.

Voici cette réclame :

« A la demande de Liszt, le poëte Ottone Ro-

» quette vient d'écrire une légende en six tableaux » sur la vie de sainte Élisabeth. Cette légende est » destinée à l'inauguration de la salle Wartburg, » récemment terminée dans le palais du landgrave » de Thuringe. Quand Listz aura composé cette » légende, il se propose d'écrire une nouvelle » messe; puis une cantate ecclésiastique qu'il- » lustrent poétiquement et musicalement les huit » glorifications du *Sermon sur la montagne*, et un » oratorio, le *Christ*, dont le texte sera de Frédéric » Rückert. Viendront ensuite une symphonie sur » la *Bataille des Huns*, d'après le tableau de Kaul- » bach; enfin une autre symphonie-Schiller, inti- » tulée l'*Idéal.* »

Liszt, qui a l'honneur d'être l'ami du grand-duc de Saxe-Weimar, a la haute main sur la direction musicale du théâtre ducal de Weimar. Ce théâtre est la tribune où viennent tour à tour chanter à leur manière les membres du cénacle. Aux jours de représentation extraordinaire, c'est le célèbre pianiste qui dirige lui-même l'orchestre.

Par déférence pour le grand-duc, qui ne manque à aucune des premières représentations, Liszt s'assied de manière à ne tourner entièrement le dos ni à la scène, ni à la loge du grand-duc. Dans cette position mixte, ingénieuse, mais fatigante, le grand pianiste peut diviser ses regards. Sa physionomie, chose étrange, ne reste pas toujours la même de chaque côté de son visage. Il arrive parfois que son œil gauche exprime le bonheur et

la confiance en regardant le grand-duc, pendant que son œil droit jette dans l'orchestre et sur la scène des regards empreints de courroux et d'inquiétude.

La tâche du célèbre pianiste n'est pas aisée, tant s'en faut. Elle lui impose une surveillance active et des avertissements incessants à l'orchestre et aux chanteurs pour éviter la cacophonie dans l'exécution d'ouvrages que ni la mélodie, ni le rhythme, ni la logique musicale, ni l'harmonie même, ne guident le plus souvent.

Quant au public, il joue à Weimar un rôle très-secondaire. On le tolère, parce qu'il faut un public dans les séances publiques, mais on fait bon marché de son opinion.

Il y a longtemps que le cénacle a jugé le public de Weimar pour ce qu'il vaut. Les plus grandes beautés lui échappent. Il reste froid devant Wagner, il reste froid devant Schumann, il reste froid devant Liszt lui-même, quand ce dernier cesse de jouer du piano pour faire entendre ses compositions vocales et orchestrales. C'est un public à nourrir de chardons et de cavatines de Rossini, tant il est ignorant, terre à terre, et sensuel en musique.

Du temps de Schumann, et c'était le beau temps, on se réunissait chez Liszt pour parler philosophie musicale et chercher les lois mystérieuses qui lient l'art des sons à la nature entière.

Il y avait, suivant l'occasion, les plus grands

personnages de la noblesse à côté des musiciens que nous avons nommés.

Dans l'une des séances les plus mémorables du cénacle musical, où le grand-duc était représenté, dit-on, par un noble courtisan, Liszt, par son éloquence lyrique et la grandeur de ses idées, se serait montré à la hauteur de ses vastes projets de réforme, s'il faut en croire ce qui a été raconté à ce sujet.

— S'il est vrai, aurait-il dit, d'une voix calme, mais ferme et convaincue, que dans l'ordre naturel les forts entraînent les faibles; que l'équilibre social, comme l'équilibre de l'univers, repose tout entier sur l'attraction et l'expansion combinées; que la pensée soit un fluide vital dont l'âme éminemment impressionnable reçoive toutes les émanations; que l'amour, comme l'infini, n'ait pas de limites, et ne soit autre chose qu'un sentiment réflecteur; s'il est vrai enfin (et c'est à mes yeux le plus fort argument) qu'après la décollation le sentiment individuel existe encore quelques instants chez l'homme, j'ai donc raison, et les lois universelles tout entières ont leur principe dans l'attraction et la résolution passionnelle de l'accord de septième de seconde espèce à son troisième renversement, avec quarte majeure, tierce augmentée, quinte superflue, septième mineure, se résolvant sur un accord de onzième, comme je l'ai fait dans ma dernière cantate pour exprimer ces mots : *l'ordre règne dans la nature!* — Ne penses-tu

pas comme moi, Schumann? ajouta Liszt en demandant à son ami le plus intime l'approbation de son système.

— Je cherche, répondit Schumann.

— Et toi, Wagner, interpella Liszt, qu'en dis-tu? Réponds franchement, la vérité seule doit nous guider; nous sommes ses amants passionnés.

— Eh bien! répliqua Wagner, puisqu'il en est ainsi, je répondrai oui et non.

— J'aurais dit comme Wagner, reprit à son tour le baron ***, l'envoyé du grand-duc; ces mots oui et non traduisent toute ma pensée.

— M. le baron voudrait-il nous faire part d'une manière plus complète encore, de ses idées sur cette question si importante? ajouta Liszt.

— Pourquoi pas! reprit l'envoyé du grand-duc; et même je ne suis pas fâché, puisque l'occasion se présente, de dire à ce sujet le fond même de ma pensée; ou plutôt je laisse ce soin à Wagner. Nous avons toujours pensé de la même manière. Dis, Wagner, dis ce que nous pensons au sujet de la proposition soulevée par Liszt.

— Je parlerai puisqu'on l'exige, fit Wagner, et sans toutefois prétendre me rendre en tous points l'interprète des pensées profondes de M. le baron, je dirai que si les premières conclusions de mon savant ami sont lumineuses, que si, notamment, il paraît incontestable que, dans l'ordre naturel, les forts entraînent les faibles, la dernière conclusion relative aux fluides vitaux me semble forcée. Je

n'hésite donc pas à me déclarer contre une semblable théorie.

— Grand Dieu ! exclama Liszt ; mais, si Wagner a raison, que deviennent mes dernières compositions, basées sur le système des fluides vitaux?

— Je rejette ce système, et voici pourquoi, continua Wagner. Je crois que les fluides vitaux brutalement chassés avec l'âme par le phénomène de la décapitation chez l'homme, ne subsistent qu'affaiblis, sans harmonie et indépendants dans leur action. D'ailleurs, la décollation, pour laquelle les peuples de tous les temps et de tous les pays semblent avoir une répulsion instinctive, ne conclut nullement à mes yeux. L'homme règne sur la terre par l'effet de deux puissances contraires qui semblent antipathiques, et qui, pourtant, se prêtent un mutuel secours : vous avez compris qu'il s'agit ici de la puissance d'action et de la puissance d'inertie. Or, si la puissance d'action disparaît quand l'homme se trouve, par suite de la décollation, privé de la tête, l'un des organes essentiels de la vie, l'équilibre entre les deux puissances premières disparaît, l'inertie subsiste seule. Que devient alors la loi passionnelle vaincue, effacée par le repos, l'élément antipathique par excellence du mouvement?... Ah ! je l'avoue, cette théorie, basée sur les fluides vitaux après la décollation, était séduisante, ingénieuse, et elle a pu un moment subjuguer l'imagination de Liszt, qui a écrit sa dernière cantate sous cette fausse impression.

Mais, si je me suis fait comprendre, la base même du système est erronée, et les lois universelles tout entières n'ont pas par conséquent leur principe, comme le croit mon savant ami, dans la résolution passionnelle de l'accord de septième de seconde espèce à son troisième renversement, avec quarte majeure, tierce augmentée, quinte superflue, septième mineure, se résolvant sur un accord de onzième; en conséquence, un pareil emploi de l'harmonie n'est pas justifié par ces mots : *l'ordre règne dans la nature.*

Un instant de silence succéda à ces paroles, qui parurent produire une vive sensation dans la docte assemblée. Liszt ne pouvait comprendre, après tout ce qu'il connaissait des harmonies de Wagner, que ce dernier condamnât une semblable succession d'accords pour arriver à exprimer que l'ordre règne dans la nature.

Le baron rompit le premier le silence.

— Bien, dit-il, très-bien, et c'est tout à fait ce que j'aurais répondu à Liszt, si Wagner ne m'avait rendu le service de répondre pour moi.

Écrasé par cette accablante réplique, Liszt leva les yeux au ciel sans prononcer un mot. Qui pourrait savoir dans quelle mer de l'idéal voguait alors son esprit.

Enfin, revenant à lui, selon les mêmes narrateurs, mais comme un homme amoureux d'un système qu'il n'abandonne qu'avec peine, il se

serait adressé à Schumann, dont les paroles devaient finir par le convaincre.

— Et toi, Schumann? dit Liszt, d'une voix douce mais pleine d'anxiété; nous attendons que tu exprimes ton opinion. Ta parole si précise, si pleine de sens, doit nous éclairer tous... N'entends-tu pas?

— Je cherche, répondit Schumann... Je cherche...

— Le fait est, ajouta le baron, que Schumann est un grand chercheur. Je suis même étonné qu'il ait le temps de trouver quelquefois, tant sa vie entière se passe à chercher.

— La vérité, baron, veut être acquise à ce prix, répondit Schumann avec gravité.

— C'est très-bien, mes amis, aurait ajouté le baron en levant la séance; cherchez, cherchez toujours, et quand vous croirez avoir trouvé la vérité, mettez-la en musique comme vous l'avez fait jusqu'à présent; les chanteurs de mon noble maître, son orchestre et son théâtre sont, vous le savez, tout à votre disposition. »

Et ces grands musiciens si désunis par leurs théories particulières, mais dont le but est commun, se seraient séparés pour reprendre leurs travaux, en jurant, comme toujours, haine à la mélodie.

Leurs derniers ouvrages sont évidemment la conséquence d'un tel serment.

VII

Essai sur les œuvres de Michel Glinka, fondateur de l'Opéra national russe.

Michel Glinka, dont le nom et les ouvrages ne sont connus en France que d'un petit nombre d'érudits, jouit en Russie d'une réputation justement méritée, comme le fondateur de l'Opéra national de cet empire. Né en 1804 près de Smolensk, Glinka, qui appartenait à la noblesse et possédait une assez belle fortune, mourut à Berlin dans le mois de février 1857, âgé conséquemment de cinquante-trois ans.

Les compositions de Glinka ne sont pas très-nombreuses, mais elles se distinguent par des qualités personnelles rares. Nous avons sous les yeux l'ouverture à grand orchestre de *Ivane Soussanine, ou la Vie pour le tzar*, grand opéra en quatre actes avec épilogue, écrit sur un poëme en langue russe; l'ouverture de *Rouslane et Ludmila,* opéra féerique en cinq actes, également écrit sur

un poëme en langue russe ; un caprice sur le thème de la *Jota aragonesa*, et une fantaisie sur des motifs espagnols. Puis, avec accompagnement de piano, seize mélodies ou romances; un grand air de l'opéra féerique, *Rouslane et Ludmila*, et le chant de l'orphelin dans *La Vie pour le tzar*. Ces morceaux suffisent pour faire apprécier tout ce qu'il y a d'original dans le génie de ce compositeur. Sa musique, savamment écrite — trop savamment écrite peut-être — est empreinte d'une poésie sauvage qui séduit et attriste. Je ne connaissais la Russie que par les récits des historiens et des voyageurs, par le livre de M. de Custine et celui d'Achille Lestrelin ; il me semble que je la connais plus parfaitement aujourd'hui, après avoir lu les compositions de Glinka.

« Veut-on savoir, dit un ancien auteur chi-
» nois, si un royaume est bien gouverné, si les
» mœurs de ceux qui l'habitent sont bonnes ou
» mauvaises, qu'on examine sa musique. » Sans attribuer à cet art toute cette puissance, il est certain qu'étant l'expression la plus intime des sentiments, il porte en lui comme un reflet des mœurs et de la civilisation des pays où il se produit. La musique ne ment pas, on peut se fier à elle; et quand j'entends dans les concerts historiques, assez à la mode en ce moment, ces chants misérables, craintifs et étouffés du moyen âge, je n'ai pas besoin de consulter l'histoire pour savoir toute l'oppression qui pesait sur cette triste et abrutis-

sante époque, où la superstition régnait en souveraine. Est-il indispensable de lire les philosophes allemands quand on connaît les *Lieder* pour comprendre ce qu'il y a de rêveur, de poétique et de profond dans le génie de ce peuple? La musique italienne, au contraire, ne nous dit-elle pas assez le caractère passionné et sensuel de cette nation éminemment expansive? La musique française, tour à tour gaie, spirituelle et belliqueuse, toujours nette, claire et logique, ne peint-elle pas fidèlement notre caractère et nos mœurs? Ne voyez-vous pas la raideur britannique dans les gigues plus rapides que gaies? et la frémissante *Cachucha* n'est-elle pas le tableau le plus fidèle et le plus saisissant de la coquette, amoureuse et chevaleresque patrie de Rosine et d'Almaviva?

Oui, la musique peint le caractère et les mœurs des peuples, parce qu'elle révèle nos sentiments les plus intimes sans dissimulation aucune, avec cette vérité saisissante et sympathique que le cœur sait seul exprimer par les divins accents de la musique. A mes yeux, c'est le plus grand mérite de Glinka d'avoir produit une musique nationale qui ouvre à l'imagination de ceux qui l'écoutent des horizons inconnus, par conséquent des sensations nouvelles.

Certes, l'individualité n'exclut en rien le caractère général dans les diverses productions de l'esprit, et l'on peut rester soi tout en étant de sa nation.

Glinka a donc pu être et a été en effet un compositeur de génie, tout en restant un compositeur russe par le sentiment général, la couleur locale.

Avec de semblables qualités, le compositeur qui nous occupe devait conquérir une place des plus honorables, non-seulement en Russie, mais partout ailleurs où ses ouvrages auraient pu être connus.

On s'étonne parfois de voir tomber dans l'oubli des compositeurs, des hommes de lettres, des artistes en tous genres, jadis célèbres; c'est tout simplement que ces compositeurs, ces littérateurs, tous ces artistes n'ont rien inventé, et que le but de l'art est la création et non l'imitation. Consultez l'histoire des musiciens, par exemple, et vous serez étonné du grand nombre de compositeurs dont le bagage considérable, autrefois très-apprécié du vulgaire, n'a été conservé que pour l'ornement des bibliothèques. Cela ne prouve pas qu'il n'y ait de très-jolies choses dans tout cela ; il est probable, au contraire, que puisque l'auteur a pu se produire, il ne manquait pas de certaines qualités relatives; mais restez convaincu que si l'on rencontre des parties estimables dans les œuvres oubliées, le génie, le véritable génie, c'est-à-dire l'invention, y fait défaut ; car le génie, c'est l'âme de tous les arts, et l'âme est immortelle. Eh bien! il y a de cette divine flamme dans les œuvres de Glinka, et sa musique, fortement conçue, toujours mélodique, a ce mérite supérieur, nous l'avons

dit, de n'être ni de la musique allemande, ni de la musique italienne, mais de la musique russe.

Examinons, en peu de mots, au double point de vue didactique et esthétique les diverses compositions de ce maître, qui sont pour ainsi dire la musique russe tout entière.

Le phénomène de la formation des idées en musique est assurément l'un des phénomènes de l'esprit et du cœur les plus difficiles à comprendre, et, par conséquent, à expliquer. La faculté du compositeur est une faculté *sui generis;* on ne pense pas en musique comme on pense en littérature, comme on pense en peinture, et si la conduite des idées musicales suit la loi commune à tous les arts de la logique, des oppositions et des gradations, la formation de l'idée première en musique se manifeste par une intuition propre, résultat d'une faculté spéciale et essentielle.

En composition musicale, il y a deux manières principales d'exprimer les sentiments et les passions qui relèvent de cet art.

La première de ces deux manières appartient au génie, c'est la bonne, et c'est aussi la plus rare.

La seconde manière appartient aux hommes du métier, qui ont le talent sans le génie, l'intelligence et la sensibilité sans la faculté spéciale créatrice ; c'est la mauvaise, et c'est aussi la plus commune.

Examinons d'abord la première de ces deux

manières d'exprimer les sentiments et les passions en musique.

Par un mécanisme qui reste un des plus merveilleux secrets de la nature, l'homme de génie, sous l'influence d'une émotion qu'il a fait naître et qu'il dirige, sent s'exalter son esprit et fondre son cœur. Tout son être s'ébranle dans ce divin effort du sentiment qui cherche son expression, et soudain, touché par la grâce artistique, il épanche son âme entière, et chante ou pleure la phrase mélodique, puissante, parce qu'elle est individuelle, émouvante, parce qu'elle vit et rayonne de la puissance et du rayonnement même dont elle est née.

Partie du cœur de l'artiste, la phrase mélodique pénètre le cœur des auditeurs, et la mode, à laquelle tous les arts sont soumis — la musique plus peut-être que tous les autres arts — n'a pas d'action sur elle parce qu'elle ne vit point par la convention, qui est essentiellement variable, mais par la nature du sentiment humain, dont elle est la pénétrante expression et qui est invariable autant que l'homme même ; car si l'homme est perfectible dans son organisation morale, il est immuable dans les principes essentiels qui le constituent.

La mélodie, quand elle jaillit expressive, puissante, originale, est donc, sous quelque forme qu'elle se manifeste, qu'elle soit ancienne ou moderne, italienne, allemande, française ou même africaine, le mode d'expression par excellence.

Sans doute l'harmonie et l'orchestration savamment mises en œuvre, en parant la pensée principale d'un splendide manteau de sonorités diverses, en augmentant considérablement sa puissance par l'infinie variété des timbres d'instruments combinés entre eux, par des notes tenues, des traits rapides, des rhythmes brisés, etc., etc., sont indispensables pour donner à l'accent mélodique tout son relief, tout son agrément, toute sa force et même toute sa valeur d'expression ; aussi n'est-il jamais entré dans ma pensée, pas plus que dans la pensée d'aucun musicien, de méconnaître l'utilité absolue de ces deux éléments constitutifs de l'art moderne.

Ce que je tiens à établir, c'est 1° que la mélodie est l'expression souveraine de la pensée musicale ; 2° que l'harmonie et l'orchestration n'en sont que le cortége ; 3° que les hommes de génie en musique ont de tout temps été de grands mélodistes ; 4° enfin que c'est par la mélodie que les œuvres musicales, dans tous les genres, sans exception, passent à la postérité.

Mais à côté de l'expression mélodique, la plus vive, la seule indépendante et durable aussi parce qu'elle est une dans sa manifestation et qu'elle part entièrement du cœur, il est en musique un autre genre d'expression malheureusement beaucoup trop employé de nos jours, où la faculté créatrice ne décide pas toujours de la vocation des compositeurs. Ce mode d'expression tout

matériel, et que j'appellerai volontiers *trompe-cœur*, consiste à remplacer la pensée réelle par un semblant de pensée, le chant par des combinaisons harmoniques et par des effets de timbres d'instruments. C'est du procédé, ce n'est pas de l'inspiration ; mais ce procédé, quand il est mis en œuvre par une main expérimentée, réussit souvent à tromper les plus habiles et finit toujours par tromper ceux qui nous trompent et que nous trompons trop souvent à notre tour en les applaudissant comme des hommes de génie.

Les compositeurs de cette catégorie sont nombreux, et ils menacent de devenir plus nombreux encore, grâce aux occasions de plus en plus fréquentes que chacun peut avoir à Paris et dans toutes les grandes villes d'Europe, d'entendre de la musique d'orchestre ; par conséquent, d'étudier les ressources de chaque instrument, l'effet qu'il produit, seul et dans les masses, le caractère spécial de son timbre, les sentiments que telle ou telle combinaison éveille en nous, abstraction faite de toute véritable inspiraion, et par la seule puissance de la combinaison même.

Et tel est, sur notre organisation, l'effet et la puissance de certaines combinaisons purement harmoniques et instrumentales, qu'on pourrait donner à l'usage des muses ambitieuses mais stériles, certaines recettes pour exprimer, à coup sûr, un grand nombre de sentiments et de passions, et tous les effets de musique imitative.

Si vous avez du tact, si vous connaissez suffisamment les lois de l'harmonie, l'enchaînement des modulations qui en dérivent, l'étendue et le doigté des instruments, et, par-dessus tout, si le timbre de chacun d'eux est bien présent à votre mémoire, avec du temps et du papier réglé vous écrirez une œuvre acceptable, qui pourra même passer aux yeux de quelques personnes pour une œuvre de génie, si vous avez de bons interprètes, en nombre suffisant, et si vous prenez la sage précaution de ne la faire entendre que de loin en loin.

Le personnage que vous mettez en scène est-il agité par le remords? En avant les trémolos de violon et les marches d'harmonie — ascendantes si le remords doit éclater en une explosion quelconque, représentée par les instruments de cuivre, faisant entendre l'inévitable accord de septième diminuée; — descendantes si le remords tend à s'apaiser pour faire place à la tranquillité d'esprit; auquel cas, les flûtes, les hautbois, les bassons, les clarinettes et les cors devront agir.

Pour la haine, vous avez les trémolos d'altos et les rentrées de trombonnes; — pour l'amour mystique, les violons avec sourdines et les arpéges de harpes; — pour l'amour passionné, la voix du violoncelle; — pour les gaîtés champêtres, la mesure à six-huit, une double pédale de basse à la tonique et à la dominante, frappant le premier temps de la mesure; plus, le hautbois, la flûte, le basson et le tambourin; — pour les apparitions

fantastiques, vous avez les trémolos de violons avec les sons graves de la clarinette, l'alto et le cor ; — pour un orage, vous avez tout ce que vous voudrez avec des traits de petite flûte ; — pour les regrets et la mélancolie, vous avez le cor anglais, poétique instrument s'il en fût ; — enfin, à l'exemple de *la Cuisinière bourgeoise*, on pourrait fournir, en musique, des recettes pour tous les besoins dans ce style que vous savez : *pour faire une tempête*, *une barcarolle*, *un chœur de démons*, *un chœur d'anges*, *etc.*, *prenez*, *etc.*

Personne, jusqu'à présent, il est vrai, n'a eu, que je sache, la pensée de formuler en recettes variées de ce genre un cours de composition et d'instrumentation ; mais les ambitieux impuissants n'ont pas attendu que ce travail fût fait pour exprimer avec des formules semblables les sentiments qui, nés et cultivés dans un mauvais terrain, expireraient à leurs lèvres sans le secours matériel des combinaisons harmoniques et orchestrales.

Voilà précisément ce qui explique le grand nombre de compositions bien faites au point de vue du métier, expressives, élégantes même, parfois, et pourtant sans nulle valeur véritable. Écoutez-les, elles sont toutes orchestrées de la même manière, conçues de la même manière — et si méthodiquement développées, si ce sont des symphonies, — si dramatiques, si brillantes, si bien dans le caractère des personnages, si ce sont

des opéras, — que, pour être parfaites, il ne leur manque qu'une seule petite chose... d'être *expressives par la mélodie ;* non par cette mélodie banale qui est devenue *pont-neuf*, mais par une mélodie inspirée, naturelle et originale à la fois.

Ma conclusion est celle-ci : on cultive trop l'harmonie et l'instrumentation, et pas assez son propre cœur ; on abuse des moyens matériels offerts par les progrès de la facture instrumentale, et des formules de toutes sortes, qui remplacent trop souvent l'invention, sans laquelle il n'y a pas plus de compositeurs que de compositions ; en un mot, on veut paraître ce qu'on n'est pas, on se pare des plumes du paon, c'est-à-dire on habille sa nullité de la pourpre du génie et l'on devient, par vanité, un *lion pauvre musical.*

Un jour, un compositeur, de ceux qui comptent exclusivement sur le hautbois pour être villageois, sur le trombonne pour être terribles, sur la trompette pour être guerriers, sur les sourdines pour être mystiques, sur l'orgue pour être religieux, sur la harpe pour être aériens, sur le cor anglais pour être mélancoliques, et sur la sottise humaine pour être applaudis, se présenta à Rossini avec une énorme liasse de papier réglé sous le bras.
« Maître, lui dit-il, je viens vous soumettre mon grand ouvrage à double chœur et à double orchestre, intitulé *le Jugement dernier*, et vous demander, comme un service, de me dire franchement si je suis né pour la composition et si je dois persister à

suivre cette carrière. Je vous prie, surtout, de porter votre attention sur le point capital de mon œuvre. Au moment où les morts se lèvent de leur sépulcre, on entend un morceau qui sera terrible, par la raison qu'il est tout entier distribué aux instruments de cuivre, jouant à huit parties réelles, avec huit paires de timbales, huit petites flûtes et trois cents enfants de chœur qui, jusque-là, n'avaient pas articulé un son. »

Rossini jeta sur l'auteur du *Jugement dernier* un coup d'œil méfiant, examina la partition et lui dit :

— C'est très-bien ; maintenant, faites-moi un petit air accompagné sur le piano, par deux accords seulement, l'accord de tonique et l'accord de dominante, et je verrai si vous êtes né pour la composition et si je dois, en conscience, vous engager à poursuivre cette carrière. »

Rossini avait raison ; on peut toujours, avec de l'étude, faire un *Jugement dernier*, à grand renfort de cuivres, et il n'est donné qu'aux grands compositeurs, aux compositeurs de génie, de faire, sur deux accords, une mélodie naturelle, originale et expressive, dans la belle et poétique acception du mot.

Il faut donc au compositeur de musique, pour être complet, l'élévation dans les idées et la faculté mélodique qui lui permet d'exprimer musicalement ses pensées. Glinka, on ne saurait en douter, appartient à cet ordre de compositeurs

élevés, qui, avec de nobles aspirations, possèdent la faculté de les produire. Ses compositions ont en outre l'avantage, nous l'avons dit plus haut, d'offrir un caractère particulier, essentiellement original, éminemment sympathique, et qui pose les bases d'une nouvelle école de musique large et élevée. Certes, personne n'a jamais nié le charme essentiellement attractif des airs nationaux russes si mélancoliques et si nobles ! Mais dans ces airs l'idée est simple : ce ne sont pas là ce qu'on appelle des compositions musicales ; et si le sentiment s'y montre dans toute sa force, l'art y fait défaut par le manque de développement. C'est donc avec raison que nous considérons Glinka comme l'illustre fondateur de la musique russe, destinée, nous le croyons, à se développer sous l'influence du progrès universel. Ne cherchez pas dans les compositions de Glinka l'enivrant entrain de la mélodie italienne quand elle est gaie, ni ses éclats d'expansion qui mêle des pleurs à la voix du chanteur, et pénètre le cœur violemment, quand elle est tendre et passionnée. N'y cherchez pas non plus ces fantastiques élans des compositeurs allemands, qui, depuis quelque temps surtout, font toujours, dans leurs productions, une place plus ou moins large au diable lequel semble traverser l'orchestre en tous sens, un manteau écarlate sur les épaules, les cheveux en désordre, soufflant à chaque instrumentiste surpris de sa présence, quelque pensée funèbre, suivie d'un ricanement

sardonique. Le diable disparaît et le calme semble renaître ; mais cette absence n'est pas de longue durée, et bien heureux quand le diable ne revient pas, répandant partout, cette fois, une odeur de soufre intolérable, et suivi d'une bande de diablotins qui dansent sur tous les pupitres de l'orchestre, se fourrent dans les contre-basses et les trombones, et montent en croupe sur le chef d'orchestre, qui ne sait plus à quel saint se vouer, et bat la mesure comme un véritable possédé qu'il est. Ne cherchez pas non plus, dans les œuvres de Glinka, cette mélancolie schubertienne, qui enveloppe l'âme d'un fluide magnétique sonore, et, l'endort, doucement bercée par les accents d'un amour toujours chaste. La musique de Glinka est nouvelle par le caractère, par le rhythme, par la forme, par l'harmonie, qui, dans bien des cas, est encore de la mélodie à plusieurs sons superposés. Même quand il emprunte à d'autres les thèmes de ses compositions, comme dans son *Caprice brillant* à grand orchestre, sur la *Jota aragonesa*, et dans ses *Souvenirs d'une nuit à Madrid*, fantaisie sur des thèmes espagnols, également à grand orchestre, Glinka reste original. La musique, qui est le seul art vivant, parce que seul, il procède par succession de sentiments, la musique est encore le seul art qui puisse manifester à la fois plusieurs sentiments, et présenter à l'imagination des tableaux simultanés. En effet, par d'ingénieuses combinaisons, le thème, ou motif prin-

cipal, s'exprime souvent en musique en même temps qu'il se développe. L'idée secondaire apparaît dans ce luxe d'expression avec l'idée mère. Loin de se nuire l'une l'autre, elles se servent au contraire en se fortifiant mutuellement. Le caprice sur la *Jota aragonesa*, parfaitement instrumenté, est tout rempli de ces artifices précieux qui donnent à la composition la variété dans l'unité.

On connaît ce thème frétillant que la Petra Camara et d'autres danseuses espagnoles ont illustré de leurs mouvements de panthère, et que Gottschalk a vulgarisé parmi les pianistes. Dans le caprice de Glinka, ce thème débute après quelques mesures d'introduction, joué par la harpe et les premiers violons *Pizzicato*, accompagnés par le quatuor jouant également *Pizzicato*. Il n'en faut pas davantage pour que l'imagination se transporte aussitôt dans la patrie de toutes les guitares; tout brille ici comme la basquine pailletée d'une Andalouse du siècle passé. Cela continue dans la même couleur, pittoresquement accompagné par le quatuor qui se partage les notes de basse. Quelques notes de cor viennent seules de temps à autre nourrir de leur voix suave et poétique le dessin vif du thème espagnol. Puis les castagnettes, qu'on a devinées, mêlent leur roulement sec et caractéristique, en précisant le rhythme et en marquant la mesure. L'élan est donné, et le compositeur, maître de son terrain, prend le thème,

le décompose, le module, le retourne comme un anagramme, et l'oreille, toujours attentive, suit avec autant de curiosité que de charme les caprices du musicien, dans ce travail où l'imagination le dispute à la science.

Il est toujours difficile de juger une partition à la simple lecture, et nous n'avons jamais entendu exécuter les ouvrages de Glinka, dont nous faisons l'examen ; mais il est des effets qui parlent aux yeux. Nous ferons remarquer un beau *crescendo*, habilement préparé, et qui éclate à la page 40 de la partition in-8° ; une modulation audacieusement préparée à la page 45 ; une progression fière et hardie faite avec le dernier membre de phrase d'une partie du thème ; un dessin vigoureux du quatuor en triolet, entendu de deux en deux mesures, sur une des parties du motif principal, et préparant l'explosion d'un *fortissimo* plein de mouvement et de grandeur ; enfin, ce même fragment de thème joué à contre-temps par les instruments à vent, ce qui n'est peut-être pas d'une exécution facile, mais ce qui, à coup sûr, est ingénieux et piquant.

Liszt, avant de songer à se faire nommer de l'ordre religieux des franciscains, sans doute pour purifier par la prière sa conscience chargée d'un trop grand nombre de *partitions de l'avenir*, a souvent rendu hommage aux belles œuvres de Glinka, notamment la *Jota Aragonesa*, exécutée plusieurs fois à Weimar sous la conduite du grand pianiste.

Liszt considérait-il alors la musique du maître russe comme de la musique de l'avenir? Pourquoi pas? Elle est assez charmante dans le présent pour qu'on ait tout à espérer de son avenir.

J'ai lu avec le même soin les *Souvenirs d'une nuit à Madrid*, mais je préfère la première des fantaisies de Glinka, c'est-à-dire la *Jota Aragonesa*. Ce n'est point que dans les *Souvenirs d'une nuit à Madrid* il y ait moins de talent d'arrangement que dans la *Jota;* mais les motifs sur lesquels s'exerce ici le compositeur me paraissent inférieurs au thème national de la Vieille-Castille. Dans tous les cas cette dernière composition est digne d'estime et je conseille fort nos sociétés philharmoniques françaises d'en enrichir leur répertoire, avec la *Jota*, dont le succès est certain.

Nous arrivons à une composition capitale, à l'ouverture de *la Vie pour le Zaar*, cet opéra qui eut en Russie un si grand retentissement lors de sa première apparition. Ici le compositeur ne s'inspire que de lui-même et se révèle dans toute sa puissance dès les premières mesures de cette ouverture, qui est un véritable poëme musical. Elle est écrite en *sol* mineur, à deux temps, mouvement lent Un *re fortissimo* par tous les instruments se résoud sur l'accord de *sol* mineur, auquel succède l'accord parfait d'*ut* mineur pour retomber sur l'accord de *sol* mineur, mais à son premier renversement. La même disposition d'accords, en *si* bémol, cette fois, donne à ces premières mesures

ce caractère profond, mélancolique et inquiet, qui transporte l'imagination dans un monde nouveau. A l'accord de *si* bémol, dans son premier renversement, succède un long silence, et sans aucune préparation, le hautbois entonne le commencement de l'air (en *sol* mineur) chanté par l'orphelin dans l'opéra de *la Vie pour le Zaar*. L'analyse que nous pourrions chercher à faire de ce chant fatal, bizarre comme rhythme, d'une harmonie étrange souvent, d'une forme entièrement nouvelle, d'un ordre de sentiment qui n'a pas de précédent et qui est un mélange d'amour, de tristesse mystique, de crainte et de fierté ; tout ce que nous pourrions dire de cet air essentiellement russe, ne pourrait en donner au lecteur qu'une idée trop incomplète, pour que nous tentions ce travail. La musique originale ne s'analyse pas, on l'écoute et on la juge. Notre modeste prose a donc mille fois raison de s'en tenir à recommander aux curieux, véritables amis de l'art, cette production remarquable, pour qu'ils en jugent par eux-mêmes, en la chantant ou en la jouant, ce qui est la seule manière de lire la musique.

Cette première partie de l'ouverture prépare l'entrée d'un *vivace* à deux temps, toujours en *sol* mineur *pianissimo*, et modulant non du mode mineur au mode majeur, comme cela se fait ordinairement, mais du mode mineur à un autre mode mineur, ce qui jette sur l'ensemble de la composition un voile étrange et donne ce cachet de cou-

leur locale si remarquable dans toutes les œuvres de Glinka. Pour comble d'étrangeté, au mouvement à deux temps succède, dans l'ouverture qui nous occupe, un brusque mouvement à trois temps, qui déroute l'oreille sans la blesser toutefois et tient l'attention toujours éveillée. Ce mouvement ne cesse que pour donner à la clarinette un chant à deux temps, formé d'un premier membre de phrase de trois mesures et d'un second membre de quatre mesures, ce qui est une infraction des plus hardies aux règles de la pondération mélodique. Cette disposition pourrait choquer l'oreille ailleurs, mais ici tout est singulier, et le charme ressort précisément en grande partie de l'originalité et même de la bizarrerie des procédés de l'auteur. S'il s'écarte parfois des règles de la rhétorique musicale, du moins il reste toujours fidèle au sentiment et à la poésie.

Après divers épisodes, parmi lesquels nous remarquons à la page 50 et 51 une suite d'accords, exécutés par les instruments à cordes, et qu'on trouverait irrégulière au Conservatoire, l'auteur revient à son motif principal. Ce motif qu'il module plutôt qu'il ne développe, et trop longuement peut-être, se termine par une explosion magnifique de toutes les voix de l'orchestre.

L'ouverture de l'opéra féerique *Rouslane et Ludmila*, nous paraît sous plusieurs rapports inférieure à l'ouverture de *La Vie pour le Zaar*. Le défaut d'unité y est trop sensible et le style en est

douteux. Le début a quelque chose de vieillot, mal en harmonie avec le thème qui manque de caractère. Il n'a guère que le mérite de se prêter à une imitation qui sent le prix de Rome ; une odeur que je n'aime pas beaucoup. C'est du travail fort estimable assurément, mais la moindre inspiration mélodique ferait bien mieux l'affaire, et certes ce n'est pas l'inspiration qui manque à Glinka, quand il veut s'abandonner à sa propre nature. Glinka a voulu être savant dans cette composition ; malheureusement il n'a été que savant, et les fleurs embaumées de la mélodie n'ont pas ici, comme dans l'autre ouverture, caché les ronces du contre-point.

Soyons juste pourtant, il y a vers la dernière moitié de ce morceau de belles intentions, des mouvements hardis, de sombres et fantasques harmonies, parfaitement en rapport avec la nature du sujet de l'opéra. Ce sujet est pris dans un poëme de Pouschkine, un des poëtes populaires de la Russie. Malgré tout, l'auteur est ici tombé dans le défaut commun à un grand nombre de compositeurs modernes qui font abus des accords dissonnants, non-seulement dans les compositions de l'ordre dramatique, mais jusque dans les airs de danse.

Il en est des accords dissonnants comme de la vertu d'après un vaudeville de M. Scribe : il en faut, mais pas trop. Or, il est incontestable que la généralité des compositeurs de nos jours abusent

étrangement de la permission d'écorcher les oreilles par des dissonnances qui, souvent même, ne sont ni préparées ni résolues. C'est une véritable calamité de style que ce déploiement d'accords de septième diminuée, de septième de seconde espèce, de neuvième et de onzième frappés sans préparation, à propos de tout et toujours. Il y a là de quoi blaser, en peu de temps, l'oreille la mieux organisée, et, si l'on n'y prend garde, la musique dramatique, après les quadrilles et même les romances harmonisés à la moderne, ne paraîtra plus qu'une fadaise.

En effet, un faiseur de musique de danse se croirait déshonoré si, dans un *pantalon*, une *pastourelle* ou une *poule*, il ne faisait hurler, par les cuivres de son petit orchestre, les plus déchirants accords sur lesquels se dessine souvent le chant rapide et burlesque d'une petite flûte en goguette. Sans ce vinaigre harmonique et ce poivre instrumental, il semblerait que tout air de danse dût paraître insignifiant aux Taglioni et aux Vestris des bals publics.

Si de semblables dévergondages harmoniques n'étaient que ridicules, assurément le mieux serait de n'en rien dire ; mais ils pervertissent le goût, et, à ce point de vue, on ne saurait les condamner trop fortement.

Entre une conspiration ou une scène de massacre au grand Opéra et une figure de quadrille dans une guinguette quelconque, il n'y a que la

forme musicale et l'ordre des idées qui changent; les procédés harmoniques restent les mêmes partout.

Messieurs les compositeurs de romances, eux aussi, prennent à pleines mains dans la catégorie des accords émouvants et terribles, pour couvrir, trop souvent, l'impuissance de leur inspiration mélodique. Un joli chant, expressif, distingué, simplement accompagné, ce n'est pas facile à trouver; mais ce qu'il est toujours aisé de faire, c'est un chant vulgaire rehaussé par des accords prétentieux qu'on n'a point le mérite d'inventer, car ils se trouvent dans tous les traités d'harmonie.

Puisque nous en sommes sur les dissonnances, n'est-il pas déplorable de voir, à propos de bergerette volage, de conscrit partant pour la guerre, de pêcheurs napolitains et de pâtres bretons, ce déploiement de combinaisons savantes, de rhythmes tronqués et d'ambitieuses figures d'accompagnement; autant vaudrait, dans un journal, se servir, pour écrire les *faits Paris*, du style tragique en vers alexandrins. Que les compositeurs qui s'imaginent donner le change sur la valeur de leurs productions, et faire preuve de science profonde en habillant de la pourpre harmonique leurs chétives ariettes, cessent de se faire illusion. Les dissonnances et tous les artifices du contre-point ne cacheront jamais la nullité du chant.

La mélodie, de simplement banale, devient pré-

tentieuse alors, comme les femmes laides et sottes qui se couvrent de soie et d'or, et se croient, pour cela, de l'esprit et de la beauté. Avant tout, ce qu'il faut dans les arts, c'est que les moyens d'expression soient proportionnés à la nature de la pensée. Si vous faites une romance, tâchez d'écrire dans le sentiment des paroles une jolie mélodie, simplement accompagnée, et laissez pour les grandes manifestations du drame lyrique la foudre des dissonnances qui sont toujours mal placées dans un petit cadre.

Il y a, d'ailleurs, entre la musique de salon et la musique de théâtre, des différences essentielles qu'on n'observe pas assez généralement, mais qui nous apparaissent parfaitement déterminées dans les ouvrages des maîtres. Celui qu'on appelle le maître des maîtres, pour se délasser des sublimes et émouvantes conceptions de *Guillaume Tell*, composa, sous le titre de : *les Soirées de Rossini*, douze mélodies pour différentes voix, avec accompagnement de piano. C'était se reposer d'un chef-d'œuvre en créant un nouveau chef-d'œuvre. Eh bien, examinez ces chants inimitables par l'élégance exquise des motifs et la distinction souveraine de l'accompagnement, et vous n'y verrez jamais rien de forcé et aucun empiètement sur les effets scéniques. C'est de la musique écrite pour le salon, et qui reste musique de salon. Elle est délicieuse dans un concert, elle serait déplacée au théâtre. En cela elle diffère de toutes les romances ambitieuses et à

grands fracas d'accords dissonnants, lesquelles sont aussi mal placées dans les concerts qu'elles le seraient au théâtre.

Tout le monde, il est vrai, n'est pas un Rossini, mais il dépend de tout le monde de s'abstenir de vouloir paraître un Meyerbeer lorsqu'il s'agit simplement de quadrilles ou d'ariettes.

En résumé, il faut le dire aux musiciens échevelés qui mettent toujours un peu de fantastique dans leurs compositions, les dissonnances, en musique, doivent être l'exception, et les consonnances la règle. Si l'objet de la musique n'est pas de plaire à l'oreille uniquement, encore moins est-il de la déchirer sans cesse. Que les efforts de ces musiciens se dirigent vers les beautés réelles de l'art. Par exemple, qu'ils créent de beaux chants véritablement inspirés ; cela paraîtra toujours préférable à ces milliers d'épingles sonores qui s'échappent de l'orchestre de certains novateurs.

En outre que chacun se renferme dans l'esprit de ses compositions. Que le compositeur de quadrilles trouve des chants gais et vifs, et qu'il les accompagne le mieux possible, mais toujours suivant la nature des motifs ; que le compositeur de romances écrive des chants appropriés, dans une juste mesure, au sentiment des paroles ; que le compositeur des grandes œuvres théâtrales, où toutes les ressources de l'art doivent être mises en jeu pour frapper un grand coup, use seul de ces successions d'accords dissonnants et terribles qui finiraient

par devenir tout simplement assommants si on les prodiguait à tous propos.

Méfiez-vous d'un compositeur qui module sans cesse et tourmente ses accompagnements ; il n'a pas de mélodie.

La dissonnance a été donnée au musicien pour déguiser sa pensée, ou plutôt pour en tenir lieu complétement.

Aussi Glinka, qui est un véritable tempérament de compositeur, n'est-il tombé qu'accidentellement dans le défaut que nous venons de signaler. Ce défaut disparaît presque entièrement dans les *mélodies* du maître moscovite. Il y a des perles sans tache dans cette collection de romances, de *Cesœnges*, comme on dit en langue russe.

L'intérêt peut quelquefois diviser les hommes, le sentiment du beau les rapproche toujours. C'est la gloire des beaux-arts, l'expression par excellence des divers sentiments de l'âme, d'éveiller dans le cœur de tous les hommes ce saint enthousiasme, véritable rayon de la divinité, et qu'on appelle l'amour du beau. Honneur donc aux grands artistes ; ils nous enseignent la vertu, et leurs œuvres bienfaisantes s'étendent sur l'humanité tout entière. Le beau comme le bien appartient à tous, et la patrie de l'homme de génie n'a de limites que les limites du monde.

Mais l'action de l'homme de génie s'étend d'autant plus efficacement qu'il parle à tous les yeux et frappe tous les cœurs. Or, la musique, que tout

le monde comprend, est, par cela même, le plus civilisateur de tous les arts.

Je ne sais pas si l'amour de la musique, que je cultive avec ferveur, apporte en moi de douces illusions, mais il me semble que les progrès de l'humanité doivent quelque chose à cet art, et que la musique, mieux cultivée, plus répandue dans les classes malheureuses, — car chanter c'est encore prier, — doit puissamment contribuer dans l'avenir à propager ce sentiment de bienveillance, cet amour du prochain, qui, quoi qu'on en dise, caractérise notre époque éminemment civilisatrice.

Et voilà pourquoi je me sens doublement heureux quand je vois se produire un musicien dont les compositions, véritablement poétiques, ne s'arrêtent pas au bord de nos oreilles, mais pénètrent profondément notre cœur, qu'elles consolent et fortifient en le rendant meilleur.

« *Aimez-vous les uns les autres*, » a dit le divin Maître.

Mais l'amour est un sentiment qui se développe à l'égal de tous les sentiments de l'âme, et l'on apprend à aimer de même qu'on apprend à haïr.

Je n'ai lu aucune des biographies qui ont été publiées sur Glinka ; pourtant je dis, en chantant ses mélodies, qu'il était bon, généreux, intelligent et honnête. Le cœur ne ment pas, et le cœur parle sans cesse dans ses productions fugitives, qui sont

comme de douces confidences où l'amour se mêle aux plus tendres regrets, aux plus chastes désirs. Écoutez *le Chant de l'Alouette*, et dites-moi s'il n'y a pas dans cette mélodie simple, délicate, poétique et tendre ce mélange charmant des sentiments que nous venons d'indiquer. On remarque, en outre, dans cette composition, un parfum de couleur locale qui séduit l'esprit et ajoute à la grâce du morceau. Tout est heureux dans ce chant inspiré : ritournelle, mélodie et accompagnement.

La *Cavatina*, malgré son titre, n'a rien d'italien, ni dans la forme, ni dans la pensée. Glinka, qui affectionne le mode mineur, ne trouve pas généralement, comme les maîtres de l'opéra, ces grandes et belles phrases périodiques qui portent en elles leur perspective et semblent être faites pour émouvoir un nombreux public en portant au loin le sentiment sans l'affaiblir. Les mélodies de Glinka, je l'ai dit, sont de tendres confidences ; il faut les écouter avec amour et recueillement ; les phrases en sont généralement courtes, et chaque note a son expression, comme chaque mot a sa valeur dans un morceau de littérature bien pensé. La *Cavatina* débute à quatre temps, mouvement *moderato*, et se termine par un *vivace* à trois temps, qui est comme un mouvement irrésistible du cœur longtemps comprimé. Mais ce qu'il y a de bizarre dans cette péroraison, c'est que les phrases symétriques, mais non carrées, procèdent de deux en trois mesures. Reicha, dans son *Traité*

de mélodie, et, avec Reicha, d'autres théoriciens et de grands compositeurs, admettent cette forme de la pensée mélodique. Je ne puis m'empêcher de la trouver boiteuse, et, par conséquent, de la condamner. Pourtant, il est des cas, comme dans cette pièce de Glinka, où elle trouve sa justification philosophique. Ici le cœur est oppressé par une passion violente, et la parole émue ne peut suivre qu'imparfaitement les divers sentiments qu'elle traduit. Dans cette disposition de l'âme, les phrases se pressent agitées, fiévreuses, sans que jamais celle qui doit suivre donne à celle qui est exprimée le temps de s'achever. C'est du réalisme en musique, mais la réalité n'est pas l'art, et ces deux mots s'excluent réciproquement. Montrez-nous les passions dans leur paroxysme, si vous voulez, mais n'oubliez pas que la musique peut tout exprimer sans cesser d'être agréable à l'oreille. De même qu'une belle femme reste belle, quels que soient les sentiments qui l'animent, de même la musique essentiellement charmante doit rester charmante toujours. La réalité grimace parfois; l'art ne doit avoir que de nobles couleurs, des contours harmonieux, car l'art a pour but suprême l'expression de la nature embellie.

Si j'ouvre les pages du *Boléro*, je suis ravi dès les premières mesures de ce morceau, qui emprunte à la danse espagnole son rhythme caractéristique, et reste russe par l'expression de la pensée, mélange singulier de hardiesse sauvage,

de tristesse et de grâce. Il y a de l'ancien Cosaque libre et nomade de la petite république de l'Ukraine dans le début brusque et fier de cette mélodie.

La ritournelle en *ut* mineur, formée de cinq mesures, module à la troisième mesure et prépare le chant en *mi* bémol. Ce chant, très-original, très-franc et très-sympathique, a quelque chose de fauve, surtout à partir de la neuvième mesure. On croit voir un de ces Zaporogues inspirés, la *mère Cosaque* au côté (c'est ainsi qu'ils appelaient leur sabre), chantant ses victoires et ses amours, tout en préparant le repas ordinaire de ces peuples. « Lorsqu'il se trouve un cheval qui ne peut plus » cheminer, écrivait Beauplan, ils l'égorgent... Ils » coupent la chair par rouelles, les plus grandes » qu'ils peuvent; les mettent sur le dos de leur » cheval, qu'ils sellent dessus; le sanglent le plus » fort qu'ils peuvent, puis montent à cheval et cou- » rent deux ou trois heures, chemin faisant, car » toute l'armée va de même cadence. Après, ils » redescendent, le dessellent et retournent leur » rouelle de chair et avec le doigt recueillent l'es- » cume du cheval et en arrosent ces mets, de peur » qu'ils ne dessèchent trop. Cela fait, ils le ressel- » lent et ressanglent bien fort comme devant, re- » courant de nouveau deux ou trois heures, et » alors la chair est cuite à leur gré, comme si c'é- » tait une estuvée. » Le ragoût n'est pas engageant, mais au point de vue de l'art de pareils hommes ne

manquent pas de poésie, et la musique qui les peint à notre imagination peut être agréable et n'est pas sans mérite. La mélodie commencée en *mi* bémol, après une modulation inattendue en *sol* majeur se termine en *ut* mineur sur la première mesure de la ritournelle. Qu'une cantatrice inspirée chante dans nos concerts le *Boléro* de Glinka, et nous lui prédisons un beau succès.

Plus j'avance dans la lecture des œuvres du musicien russe, soumises à mes appréciations, et plus je découvre dans ces œuvres les qualités qui font le véritable compositeur. Je prends au hasard dans les mélodies du maître, et le hasard me sert toujours à merveille. *Le Doute* est une romance charmante de tous points, tendre, expressive, bien accompagnée. Je voudrais pouvoir mettre sous les yeux du lecteur les trois premières mesures de ritournelle de cette mélodie écrite en *sol* mineur, mesure à quatre temps, mouvement lent. Essayons de nous passer du texte musical. Le chant, après un soupir, fait entendre ces notes : *sol* (noire), *si* (noire), *ut* (noire), — ici la barre de mesure, — *ré* (blanche), *mi* bémol (noire), *fa* (noire), — ici la barre de mesure, — *sol* (blanche), etc. Maintenant que vous connaissez les premières notes de ce chant, mettez-vous au piano et accompagnez-les de l'accord parfait de *sol* mineur, arpégé en deux groupes de six notes pour la première mesure; de l'accord de *ré* mineur à son premier renversement, également arpégé en deux groupes

de six notes pour cette seconde mesure, enfin, de l'accord parfait de *mi* bémol pour accompagner le *sol* de la troisième mesure. Si je me suis fait comprendre, vous aurez remarqué la couleur harmonique éminemment originale de la seconde mesure, et vous aurez saisi l'un des caractères du génie pittoresque de Glinka.

Dans la romance n° XV, en *ré* mineur, la ritournelle est ce qu'il y a de plus remarquable : l'harmonie en est riche, originale, colorée. Le *Virtus antiqua* est une sorte de marche guerrière dont le chant n'a rien de bien neuf. Quelques accords, heureusement trouvés, relèvent certains passages de cet air, plus martial par les procédés du style que par l'inspiration même.

Je n'aime pas beaucoup plus la *Mazurka*, surtout quand je me souviens des mazurkas de Chopin, dans lesquelles le pianiste-poëte avait versé tous les trésors de son âme délicate et impressionnable.

Le *Vainqueur* a de l'élan, de la bravoure, mais la fin n'en est pas heureuse. Il aurait fallu que le chant de la seconde strophe se prolongeât sur la ritournelle, beaucoup trop longue relativement à l'air.

La romance n° VII est gracieuse et de bonne compagnie. C'est l'œuvre d'un compositeur, et non d'un faiseur de romances vulgaires. Une pièce charmante, c'est la *Berceuse* : *Dors, enfant, mon doux trésor, n'ouvre pas les yeux encor*. Simplicité, grâce, expression bien comprise, modula-

tions piquantes, proportions bien gardées : telles sont les qualités de cette mélodie.

La romance n° x est remarquable par un tour mélodique qui semble emprunté aux anciens airs napolitains ; c'est joli, c'est frais, c'est coquet, et cela contraste habilement avec la seconde partie de l'air en *la* mineur ; malheureusement, cette romance, d'un caractère noble et élevé, pèche par la forme, et les mêmes passages reviennent trop souvent.

Nous venons de passer rapidement en revue les mélodies détachées du maître russe ; mentionnons, en terminant, le bel air de l'opéra féerique *Rouslane et Ludmila*, et le chant de l'orphelin de *La vie pour le Czar*. Il y a dans ces deux morceaux toutes les qualités originales du génie de Glinka. J'ai suffisamment caractérisé, je crois, la manière du maître, pour qu'il ne soit plus utile d'y revenir. Comme presque toutes les mélodies que nous connaissons de Glinka, ces deux airs sont écrits en mode mineur et se distinguent de la musique italienne, allemande et française par un sentiment de grâce sauvage, de tendresse mystique, de fière tristesse, et souvent aussi par l'originalité de la forme et le pittoresque de l'harmonie, quelquefois incorrecte, il est vrai, mais toujours expressive et piquante.

La musique est en progrès, cela est incontestable, et son domaine, universel comme l'amour et la poésie, s'étend chaque jour dans le monde.

Combien on trouverait niaises, aujourd'hui, monotones, inexpressives, insupportables même, certaines œuvres qui avaient jadis en France, à l'époque la plus glorieuse pour notre littérature, le pouvoir de provoquer les larmes. Écoutez plutôt ces deux passages extraits de la correspondance de Mme de Sévigné; ils vous diront plus en quelques mots que tout ce que nous pourrions dire : « On joue jeudi l'opéra (le *Cadmus* de Lully, représenté en 1674), qui est un prodige de beauté. Il y a des endroits de la musique qui m'ont déjà fait pleurer... Je ne suis pas la seule à ne la pouvoir soutenir : l'âme de Mme de la Fayette en est tout alarmée. »

Chères grandes sensibles âmes, comme aurait pu dire Mme de Sévigné elle-même, toujours prodigue d'adjectifs, ce qui vous émouvait si fort en 1674, nous ennuierait terriblement en 1862.

Mais Mme de Sévigné, qui se montrait enthousiaste, presque idolâtre de la musique de Lully, qu'elle nommait de son petit nom de Baptiste, avec cet adorable laisser-aller des grandes dames de son temps, avait aussi écrit, deux ans auparavant, en 1672, ces lignes d'une plaisante naïveté : « Pour la musique, c'est une chose qu'on ne peut expliquer. Baptiste avait fait un dernier effort de toute la musique du roi. Ce beau *Miserere* y était encore augmenté. Il y a un *Libera* où tous les yeux étaient pleins de larmes : je ne crois pas qu'il y ait une autre musique dans le ciel. »

Si l'illustre marquise, l'étoile du beau siècle,

vivait de nos jours, elle comprendrait qu'il n'est pas besoin d'aller dans le ciel pour entendre de la musique, je ne dis pas égale à celle de l'auteur de *Cadmus*, mais incomparablement supérieure sous tous les rapports. Le monde marche, le progrès s'accomplit, et il n'est pas aujourd'hui, a dit avec raison M. Tajan-Rogé, un seul de nos courtauds, une seule de nos grisettes qui, grâce à la moyenne des progrès accomplis, ne possède un tact, une sensibilité musicale et artistique plus développés que ne pouvaient l'être, au bon vieux temps, la sensibilité et le tact des plus beaux esprits de la cour de Louis XIV.

Il est certains esprits, routiniers parce qu'ils sont paresseux et bornés, qui, s'effrayant du progrès dans les arts, rejettent toute invention et n'ont d'admiration que pour les vieilleries. Ce sont les Chinois de l'art. A ceux-là nous ne recommandons pas les ouvrages de Glinka, dont le principal mérite est la nouveauté ; nous nous bornons à leur rappeler un passage du prince de la critique musicale, le savant directeur du Conservatoire de Bruxelles. Voici les lignes remarquables que M. Fétis a écrites dans son introduction à la *Biographie des Musiciens ;* elles sont l'hommage indirect le plus flatteur et le plus juste qui se puisse adresser au maître russe : « Moins il y a d'idées positives dans un art, plus il se prête à la transformation. N'étant pas destiné à produire par l'imitation certaines sensations connues, il n'y a pas

de modèle sur quoi il doive se régler ni à quoi on puisse le comparer. Pour se former une opinion de ses produits, on ne peut trouver qu'en lui-même la règle des jugements qu'on en porte, et c'est le méconnaître que d'en chercher ailleurs. Telle est la musique. Bien différente de la peinture, qui donne pour limite, à l'imagination de l'artiste, l'obligation d'imiter la nature, et de la poésie, qui, dans ses fantaisies les plus audacieuses, ne peut être intelligible que pour l'analogie de ses pensées avec de certaines idées générales, *la musique ne fait jamais d'impression plus profonde que lorsqu'elle ne ressemble absolument à rien de ce qu'on a entendu ; lorsqu'elle crée à la fois et l'idée principale et les moyens accessoires qui servent à développer celle-ci.* »

S'il fallait craindre quelque chose d'une théorie aussi large, aussi progressive, c'est qu'elle n'encourageât cette audacieuse et asphyxiante *musique de l'avenir, qui ne ressemble absolument à rien de ce qu'on a entendu*, et n'en est pas plus amusante pour cela, ni plus mélodieuse, ni plus rationnelle, ni plus harmonieuse, ni plus intelligible souvent.

Glinka n'est pas le seul compositeur russe qui se soit produit avec succès au théâtre national de Marie, à Saint-Pétersbourg. Nous citerons avec cet auteur, le prince Georges Galitzin, Dargomyski, Lvoff, Vestowski, Constantin Liadoff et Rubenstein. Pourquoi l'aristocratie russe dédaigne-t-elle le théâtre Marie !

VIII

Physionomies d'Artistes. — Croquis à la plume.

I

LE CORNISTE.

I

Certains physiologistes de l'école fameuse de Lavater voient dans la conformation des traits du visage des indices certains de la nature morale des individus. Suivant ces observateurs, la tristesse, la joie, tous les sentiments comme toutes les passions prédominantes contractent les muscles d'une façon particulière à chaque genre de sentiment et de passion. Ces contractions, souvent renouvelées, en donnant au visage certain caractère d'expression, finissent par modifier sensiblement les traits, lesquels trahissent ainsi d'une manière palpable les inclinations de notre âme, les penchants intimes du cœur.

Il y a beaucoup de vrai dans cette théorie. En effet, l'habitude de la réflexion, par exemple, donne aux yeux cette fixité scrutative, ce regard long et profond qu'on remarque chez les penseurs, les savants; et comme la surexcitation est nécessaire à l'enfantement du cerveau en travail, le penseur fronce les sourcils par une action mécanique et instinctive, contracte violemment les paupières, et imprime ainsi sur son front les rides larges et profondes qui sont comme des sillons de la pensée humaine.

Le vice et l'innocence se peignent aussi sur le visage. L'homme qui enfreint les lois immuables de la morale, sur lesquelles sont fondés les devoirs religieux et les lois sociales, cet homme donne à sa physionomie quelque chose de dissimulé, de craintif et de bestial, résultant de la réprobation qu'il inspire et de la crainte des châtiments auxquels il s'expose. L'innocence, au contraire, qui n'a rien à redouter de personne, conserve un visage doux et tranquille, miroir sympathique d'une âme heureuse et pure.

Ce sont là des faits que chacun a pu constater par lui-même.

En procédant par des inductions analogues, on arrive à déterminer d'une manière généralement satisfaisante, d'après les allures d'un homme et sa manière d'être, sa condition dans le monde, ses aptitudes particulières, son genre de vie, son degré d'instruction, et souvent même jusqu'à sa

profession, s'il exerce une profession. Quant aux rentiers, ils suent par tous les pores des coupons de rentes, et on ne saurait les confondre un seul instant avec les pauvres diables qui travaillent pour vivre.

Un homme d'esprit ne salue pas comme un imbécile, a dit Labruyère; — un employé de bureau ne marche pas comme un commis de magasin, dirons-nous à notre tour, et les façons d'un violoniste diffèrent en plus d'un point de celles d'un clarinettiste, d'un flûtiste ou d'un corniste. J'oserai même ajouter qu'il y a dans le visage de chacun des artistes appartenant aux diverses catégories d'instrumentistes des caractères distinctifs qui ne permettent pas de les confondre entre eux.

C'est ainsi que l'on remarque chez les joueurs de cor quelque chose de bouffi dans le visage, provenant de l'effort habituel que font ces musiciens en soufflant dans leur instrument.

Tous certainement n'ont pas ce caractère de physionomie aquilonienne; mais il n'y a pas de règles sans exceptions, et il suffit que notre observation soit générale pour être vraie.

Mais à côté de l'influence physique qu'exerce sur l'artiste la pratique de tel ou tel instrument, il y a aussi l'influence morale que l'usage de tel ou tel instrument produit sur le musicien.

Les cornistes, par exemple, sont, de tous les artistes de l'orchestre appartenant à la catégorie

des instruments de cuivre, les plus distingués comme éducation et comme manières.

Cela tient incontestablement à la nature essentiellement poétique du cor, et au privilége que cet instrument a, sur tous les autres instruments en cuivre, d'être admis dans les salons. L'artiste suit la condition de son instrument et se fait homme du monde pour y briller avec lui. Changez le timbre du cor; que de poétique et tendre il devienne bruyant, propre à peu près exclusivement à renforcer les masses instrumentales, et vous changez inévitablement les habitudes de l'artiste placé par la force des choses dans un autre milieu. On peut modifier le proverbe et dire : Dis-moi de quel instrument tu joues, et je dirai qui tu hantes, par conséquent qui tu es.

Le caractère du corniste emprunte, c'est incontestable, quelque chose à la douce gravité de son instrument, à son caractère champêtre et fantastique : bon, sensible, impressionnable aux beautés de la nature, le corniste aime la campagne, les bois sombres, les retraites austères. Les *Contes* d'Hoffman ont le talent de l'émouvoir. Les aspirations du corniste, fougueuses d'abord, bientôt languissantes et vagues, s'éteignent dans son cœur comme le son du cor qui éclatant à sa naissance, vaporeux et incertain à ses dernières oscillations, s'éteint par gradation dans l'oreille de l'auditeur attentif et charmé.

En amour, le corniste est fidèle par devoir, mais

inconstant par nature. Il rêve sans cesse au bonheur qu'il ne saurait atteindre ; car, hélas ! il ne sait lui-même où le fixer. Son amour est un amour malheureux qui s'épanouit à toutes les femmes et ne s'arrête sur aucune. C'est, chez lui, affaire d'imagination plus encore qu'affaire de cœur. Ah ! si les yeux des femmes pouvaient ou voulaient lire jusqu'au fond de son âme, elles y verraient gravé par la douce poésie et les tendres sentiments, ce mot merveilleux, conçu par notre imagination pour humilier la réalité : *Idéal !* Mais les femmes ne se donnent pas tant de peine à lire dans l'âme des cornistes ; l'idéal d'ailleurs n'est pas leur fait ; elles aiment les natures positives, au risque de les trouver moins parfaites ; de même qu'elles ne lisent guère que les œuvres faciles et légères.

Aussi le corniste, méconnu souvent, souvent aussi trompé et désillusionné, reste-t-il garçon, à moins que l'Amour, ce dieu narquois, ne le donne en victime à quelque ingénue de trente-six ans ou à la veuve d'un ancien colonel, passionné pour le cor.

II

Le cor a plus d'un droit à la considération des artistes et des gens du monde : sa naissance est aussi noble qu'antique. La chevalerie avait des cors qui appelaient aux armes, sonnaient la cavalquète et annonçaient le combat. Le cor des nains,

si fréquemment cité dans les vieux romans et les vieux fabliaux, repose sur des traditions certaines. Le cor, qu'on appelait aussi oliphant ou trompe des chevaliers, servait à *hucher* les clients et à les appeler à la rescousse. On connaît la fin mémorable de Roland à la bataille de Roncevaux. Se voyant sur le point de tomber entre les mains de l'ennemi qui le serrait de près, il donna du cor avec tant de force pour demander du secours, qu'il se rompit les veines du cou et périt sur-le-champ. La mort de Roland est décrite d'une manière originale dans l'un des plus anciens poëmes du moyen âge, la *Chanson de Roland*. « Le comte Roland, avec peine, fatigue et grande douleur, sonne du cor d'ivoire. Le sang clair lui en sort parmi la bouche, et la tempe de son cerveau s'en éclate. Le son du cor porte bien loin ; Charles l'entend, qui passe à cette heure les portes du défilé, le duc de Naimes aussi. Les Français l'écoutent, et le roi dit : « J'entends le cor de Roland ; il n'en » sonne jamais que pendant le combat. » Ganes répond : « Il n'est pas question de combat. Vous » êtes déjà vieux, blanc et fleuri; vous parlez » comme un enfant. Vous connaissez, du reste, » l'orgueil démesuré de Roland; c'est merveille » que Dieu le souffre si longtemps : pour un seul » lièvre il va corner tout un jour. A cette heure il » s'amuse avec ses pairs. Chevauchez toujours; » pourquoi vous arrêtez-vous? »

Il n'a pas toujours été sans danger de jouer du

cor, si nous en croyons le chroniqueur Froissard. Cet auteur nous apprend, dans son récit de la surprise du chastel de Thun, le terrible châtiment infligé aux cornistes. Voici le passage qui a trait à ce que nous disons : « La guète du chastel avait ouï sonner le cornet du varlet, et était durement émerveillée que ce pouvoit être ; car on avoit fait une ordonnance en ville, que sur peine de perdre le poing, nul ne sonnast nul cornet. »

A la même époque, la chevalerie écossaise avait des cors, qu'elle regardait comme le plus noble des instruments. Les gentilshommes tenaient à honneur de faire sonner l'heure de leurs repas par des fanfares ; mais cet honneur n'appartenait qu'aux personnes de la plus haute distinction. Le même chroniqueur, Froissard, décrivant les mœurs du fameux chef des Gantois révoltés, Artevelle, remarque qu'il menait un train de prince : « Il faisoit, dit-il, *sonner et corner devant son hostel à ses disnées et soupées.* »

De nos jours, la mission des cornistes est changée, et changée à leur avantage, il faut le reconnaître. Ils n'appellent plus les grands seigneurs à dîner, qui, du reste, dînent fort bien sans eux, et le cor est devenu l'un des instruments les plus utiles de l'orchestre. Les symphonies de Beethoven, les opéras de Méhul, de Rossini, de Meyerbeer et les trois chefs-d'œuvre de Weber, *Freyschütz*, *Euryante* et *Obéron*, donnent la mesure de tout le parti qu'on peut tirer de cet instrument

si expressif, si coloré, si pittoresque. Boïeldieu a trouvé dans le cor le plus poétique interprète de sa plus charmante inspiration ; nous voulons parler de la ritournelle de l'air : *Viens, gentille dame!* dans son opéra de la *Dame Blanche*.

De nouveaux et nombreux effets de cor s'obtiennent avec le *cor à pistons*, qui, d'abord dédaigné comme toutes les choses nouvelles, bonnes ou mauvaises, a pris enfin droit de cité dans les principaux orchestres d'Europe, aussi bien qu'au Conservatoire de Paris, où une classe importante de cet instrument est dirigée par M. Meifred, le propagateur en France du cor à pistons.

On n'employait guère autrefois, dans les symphonies, que deux cors, dont le rôle se bornait à des tenues insignifiantes. Les partitions modernes renferment quatre parties de cor, qui concourent souvent, par des dessins ingénieux, à l'ensemble du tableau animé de l'orchestre.

Dans la chasse du second acte de *Guillaume Tell*, Rossini a eu l'idée de faire exécuter un trait diatonique par quatre cors en *mi* bémol, à l'unisson. C'est là un effet neuf et original qui ne serait peut-être venu à l'esprit de ce grand maître, s'il n'avait lui-même joué du cor en virtuose accompli.

Le cor était du reste l'instrument favori de la famille toute musicale de Rossini. Voici une anecdote qui nous a été racontée par Bandérali, chanteur distingué, et témoin oculaire dans cette circonstance.

Rossini avait un père, médiocre musicien et joueur de cor. Sans jeu de mots, il était bien le plus drôle de cor des mille petits orchestres ambulants et peu consonnants qui aient jamais égayé le dilettantisme italien. Comme les ouvriers compagnons qui font, dans notre pays, leur tour de France, le père de Rossini voyageait, en Italie, sans autre bagage que son outil, son précieux cor, qu'il mettait au service de tous, moyennant une faible rétribution. Mais pour cela, il ne s'en croyait pas moins un très-habile artiste et un exécutant de première force. Il s'indignait qu'on ne lui confiât pas les parties les plus importantes dans les symphonies, et s'en plaignait souvent à son fils. Le futur auteur de *Guillaume Tell* riait sous cape, et prenait un malin plaisir à entretenir les illusions de son père. Il n'était jamais si heureux que quand, après l'avoir confirmé dans la bonne opinion qu'il avait de lui-même, il obtenait de sa complaisance un de ses solos de cor qu'il jouait si mal. A chaque *couac* qu'enfantait le malheureux instrument, le jeune Rossini applaudissait en étouffant un sourire moqueur.

Un jour, il entra solennellement dans la chambre de son père.

« Mon père, lui dit-il, le moment de la justice est arrivé pour vous. Depuis vingt ans, vous cherchez à faire savoir à l'Italie, qui vous *méconnaît*, qu'elle possède un cor, un véritable cor, un cor comme on n'en voit guère, un cor comme on n'en

voit pas. Eh bien, cette occasion que vous avez tant sollicitée et qu'on vous a si méchamment refusée jusqu'à présent, je viens vous l'offrir, moi. Je pars pour Bologne, où je vais faire représenter un opéra de ma composition. Vous aurez la satisfaction bien douce de vous asseoir au premier pupitre et de vous faire tourner les feuillets par les cornistes, vos rivaux et vos ennemis. Pour un musicien tel que vous, les répétitions sont inutiles. Ne vous dérangez donc pas, et pourvu que vous arriviez à Bologne une heure avant la représentation, cela suffira. Je vous connais, mon père; je sais de quoi vous êtes capable. »

Ces paroles douces comme le miel arrivèrent jusqu'au cœur du corniste incompris; il sourit agréablement à son fils, de l'air modeste de la vertu qui reçoit enfin sa récompense. Une lettre de Bologne renfermant ces mots : « Tout est prêt, venez, » avertit le père de Rossini de se mettre en route.

Il arriva au théâtre au moment même où les instrumentistes prenaient place à l'orchestre. Rossini, assis au piano, se leva à la vue de son père et le présenta aux musiciens réunis, avec une gravité affectée, dont personne ne s'aperçut, du reste. Le père Rossini, qui jouissait déjà d'un premier triomphe, salua ses confrères avec protection et prit place à l'orchestre.

La salle était comble, et le public des théâtres d'Italie, qui s'impatiente toujours, s'impatientait

com quand un signal du chef d'or-
chest ıce. Après quelques instants
penda ıef regarda si chaque musi-
cien éta ıt si tout était bien disposé,
l'ouverti

Elle d ı long solo de cor, que Ros-
sini avait ..ce la, me on le pense bien, avec intention. La vue de ce solo ne découragea pas l'intrépide corniste : il saisit bravement son instrument et porta l'embouchure à ses lèvres. Mais, oh malheur! la première note qui en sortit fut un énorme *couac*. Le jeune maestro s'y attendait, et, tout en dissimulant son envie de rire, il rassura son père du geste en l'engageant à continuer. Mais à ce *couac* succédèrent d'autres *couacs* ; puis d'autres encore. Le corniste faisait des efforts surhumains pour lutter contre les difficultés de l'exécution et dompter l'instrument rebelle : il était pourpre, ses joues étaient gonflées comme celles d'Aquilon, et ses yeux sortaient de leur orbite ; ainsi contracté, son visage était d'une éclatante laideur.

Cependant les *couacs* se succédaient toujours, d'autant plus détestables que le malheureux Rossini soufflait plus fort. Il se sentait vaincu et se serait piteusement laissé couler sous son pupitre, sans les gestes encourageants de son fils, qui ne cessait de lui répéter que cela allait très-bien ainsi, qu'il fallait continuer. Un bruit sourd, présage de la tempête, se fit entendre dans les galeries supérieures du théâtre, qui exercent en Italie le pou-

voir absolu que s'arroge en France le parterre.

A ces rumeurs succédèrent bientôt les sifflets. Il se fit dans toute la salle un bruit épouvantable, et, comme les sifflets n'exprimaient plus assez énergiquement l'indignation générale, on jeta force pommes cuites et trognons de choux, qui arrivèrent dru comme grêle au milieu de l'orchestre en déroute. Il y eut un sauve qui peut général, et les musiciens épouvantés laissèrent les instruments au pouvoir de l'insurrection, de plus en plus menaçante, heureux en pareille circonstance de sauver leur personne. Bref, la pièce tomba, avant même le lever du rideau, au milieu d'un désordre indicible.

La consternation était générale ; chacun se désolait : Rossini seul riait aux éclats de la piteuse mine que faisait, caché dans un coin, son pauvre père plus mort que vif.

Hâtons-nous de le dire, cette plaisanterie de la jeunesse de Rossini n'attaque en rien les sentiments de tendresse qu'il a toujours eus pour l'auteur de ses jours. Plus tard il l'a prouvé en assurant à sa vieillesse une aisance d'autant plus douce que, pour l'infortuné corniste, elle était inespérée.

III

On ne saurait, en parlant du cor, oublier un des artistes les plus étonnants, ou plutôt l'artiste le plus étonnant qui se soit jamais produit sur cet instrument. Nous voulons parler de Vivier, qui,

par un procédé inexplicable, par la pression multiple des lèvres sans doute, est parvenu à exécuter, sur le cor, des fanfares à plusieurs parties simultanées. Il a fallu que nous entendissions nous-même cet artiste, dans l'intimité du tête à tête, pour croire à un phénomène aussi extraordinaire. Vivier n'est pas moins excentrique comme homme que comme artiste ; sa vie est une longue suite de plaisanteries plus ou moins originales. En voici quelques-unes :

Un jour, c'était à Londres, Vivier monte dans un omnibus; à peine y est-il assis que sa figure prend un caractère de profonde inquiétude. Il fouille dans toutes ses poches, se tâte partout avec des mouvements convulsifs et désespérés ; des exclamations sourdes s'échappent de sa poitrine haletante ; de temps à autre, il lève ses mains au ciel, et des gouttes de sueur perlent sur son front; son émotion est extrême. Machinalement il va jusqu'à tâter ses bottes pour s'assurer si l'objet qu'il paraît avoir perdu et auquel il attache un si grand prix ne s'y serait point glissé. Vous connaissez le caractère peu communicatif mais impressionnable des Anglais; tous les voyageurs qui sont dans l'omnibus avec Vivier gardent le silence, mais tous l'observent avec le plus vif intérêt et paraissent s'associer à son malheur; chacun semble se dire : « C'est un homme qui a perdu son portefeuille renfermant des sommes considérables, toute sa fortune, peut-être ! »

Tout à coup Vivier, obéissant à une inspiration soudaine, fait un bond sur lui-même, ôte brusquement son chapeau et jette les yeux dans l'intérieur.

Un bonheur ineffable succède alors à des inquiétudes mortelles.

Vivier regarde le fond de son chapeau avec cette émotion souveraine qu'on éprouve à retrouver le plus précieux des biens dont on se croyait à jamais privé.

Des larmes de satisfaction viennent se mêler aux larmes de regrets qui remplissaient ses yeux l'instant d'auparavant.

Tout entier à ses émotions et paraissant oublier jusqu'aux personnes présentes, Vivier envoie d'une main un baiser à l'objet miraculeusement retrouvé.

Mais quel est cet objet si cher à son cœur?

Les voyageurs de l'omnibus qui, avec le conducteur, ne quittent plus de leur regard le chapeau de l'artiste, vont l'apprendre enfin.

Vivier, après quelques démonstrations de bonheur, plonge lentement une main dans son feutre, pour ramener à lui cet ineffable trésor!

Sans le bruit de la voiture qui roulait, on eût entendu battre les cœurs dans toutes les poitrines.

Quelques secondes encore d'une attente perplexe et les spectateurs de cette scène si palpitante d'intérêt voient, quoi?... *une cocotte en papier!*

Vivier, qui n'a pas l'air de s'apercevoir qu'on l'observe, prend délicatement cette cocotte par la

queue, la contemple sous toutes ses faces, la caresse, l'embrasse avec transport et la cache ensuite précieusement dans sa poitrine. Puis il descend aussitôt de l'omnibus.

Je vous laisse à penser la stupéfaction des voyageurs à ce dénoûment si peu prévu.

Une autre fois Vivier passe la frontière de Belgique pour revenir en France. Il a deux malles avec lui, mais il paraît vouloir en dissimuler une aux yeux méfiants et alertes des douaniers. Un d'eux met la main sur la malle et demande les clefs pour en vérifier le contenu.

— Monsieur, dit Vivier en parlant à l'oreille du douanier et en jetant autour de lui un regard inquiet, laissez-moi passer cette malle sans la visiter; je vous jure qu'il n'y a rien dedans qui soit sujet aux droits.

— Les clefs!... reprend le douanier, ou je fais enlever la serrure.

— Monsieur, je vous en prie!

— Il n'y a pas de prières qui tiennent. Les clefs! les clefs!...

— Monsieur, je vous en supplie!

— Assez, monsieur, assez...

— Non, ce n'est pas assez, et s'il le faut je me jetterai à vos pieds.

— Monsieur, par cette insistance déplacée vous aggravez vos torts. Les clefs!... les clefs!...

— Au nom du ciel, monsieur le douanier, au nom de votre chaste épouse, de vos enfants bien-

aimés, au nom de tous ceux qui vous chérissent et que vous chérissez, n'ouvrez pas cette malle, car, je vous le jure ici sur les cendres de ma tante, il n'y a rien dans ce coffre qui soit soumis aux droits.

Un serrurier fut requis. Plusieurs douaniers, attirés par les supplications saugrenues de Vivier, vinrent se ranger autour de la malle pour la fouiller en tous sens.

La serrure ayant cédé sous le marteau du serrurier, dix mains de douaniers soulevèrent le couvercle du coffre mystérieux.

Mais, au lieu d'en examiner le contenu, on vit tous les douaniers reculer avec effroi en appelant au secours.

Au même instant, vingt serpents, de couleur et de grandeur différentes, levèrent leur tête aplatie, en tirant leurs langues acérées, et en faisant des efforts pour sortir de leur prison.

— Je vous avais bien dit, exclama Vivier, qu'il n'y avait rien dans cette malle qui fût sujet aux droits. Les serpents, Dieu merci! entrent de franchise sur tous les territoires.

Vivier, qui a la manie des serpents comme d'autres ont la manie des chiens ou des chats, caressa ses reptiles devant tous les spectateurs fort peu rassurés, et referma la malle en murmurant : « Ces douaniers de la frontière de Belgique ne veulent jamais croire ce qu'on leur dit ; ils se feront dévorer par des bêtes féroces, c'est sûr !... »

Mais la plus étourdissante des plaisanteries de Vivier, parce qu'elle a demandé, pour pouvoir être conduite à bonne fin, des mois entiers de patience et de sacrifices personnels inouïs, est celle que le célèbre corniste a faite à un propriétaire chez lequel il a demeuré.

Ce propriétaire, intraitable à l'endroit des animaux, avait signifié à l'artiste qu'il eût à se défaire d'un chien, d'un chat et d'un corbeau avec lesquels il logeait. Vivier parut se résigner ; il se sépara, non sans regret, de son chien, de son chat et de son corbeau, trois excellents amis.

Quelque temps après, divers locataires se plaignirent, au concierge et au propriétaire, d'être réveillés pendant la nuit, et le matin au point du jour par un son étrange et prolongé qui semblait partir de l'appartement occupé par Vivier. Ce son, dont aucun des locataires ne put déterminer la nature d'une manière précise, les surprenait aussi parfois dans le courant de la journée. Un Américain qui venait dans la maison crut pouvoir affirmer au propriétaire que le son mystérieux qu'on entendait était celui d'un buffle. « Je connais parfaitement la voix du buffle, disait l'Américain, pour l'avoir chassé dans les montagnes Rocheuses, et je vous assure que vous avez un buffle chez vous.

Un buffle chez moi et au quatrième étage ! allons donc, vous rêvez, monsieur, répondait le propriétaire, ce bruit est tout simplement le son du cor

dont mon locataire s'amuse à jouer de temps à autre.

Six mois se passèrent; à la fin, la voix du buffle, suivant les uns, le son du cor, suivant les autres, devint intolérable, et le propriétaire se décida à voir par lui-même ce qui en était.

Il sonna à la porte de Vivier; celui-ci fait entrer son propriétaire, qu'il reçoit dans la salle à manger. Après les compliments d'usage, le propriétaire allait adroitement entamer la question du son perturbateur et mystérieux, lorsqu'un terrible et long mugissement se fait entendre dans la pièce adjacente, qui était le salon.

« Ah! mon Dieu, dit le propriétaire, qu'y a-t-il donc dans votre salon?

— Dans mon salon? répond Vivier avec indifférence.

— Eh! oui, monsieur, dans votre salon!

— C'est une jeune vache, monsieur.

— Une vache chez moi!

— Chez vous, non; chez moi, oui.

— Monsieur, c'est une infamie, je vous donne congé et vous allez immédiatement renvoyer cet ignoble animal.

— De la modération, monsieur, reprend Vivier, de la modération; souvenez-vous que vous êtes marié, qu'on ne sait pas ce qui peut arriver, et qu'il est au moins maladroit, dans votre position, d'insulter les bêtes à cornes. »

La génisse, trop grande pour passer par les es-

caliers, fut déménagée par la fenêtre avec une peine infinie.

Vivier n'avait mis personne dans la confidence de cette farce si longuement préméditée. Une belle nuit, il avait porté cette génisse chez lui, quand elle n'avait encore que quelques jours d'existence, et l'avait soigneusement nourrie jusqu'au jour où le propriétaire, qui n'avait voulu ni chien, ni chat, ni corbeau dans sa maison, découvrit qu'on y élevait du gros bétail.

Vivier qui est un mystificateur comme il y en a peu, un virtuose comme il n'y en a pas, un homme d'esprit et un compositeur comme il n'y en a guère, ne peut en aucune façon infirmer nos observations relativement au caractère des cornistes en général, lesquels restent, à côté de Vivier, les hommes que nous savons un peu bouffis, sentimentals, champêtres, inconstants, inquiets, rêveurs, platoniques en amour, amis du merveilleux, médiocrement passionnés pour les serpents, et convenablement respectueux envers leurs propriétaires.

II

LE TIMBALIER.

Avant de parler du timbalier, musicien à part dans l'orchestre par ses fonctions, son caractère et ses habitudes, occupons-nous de son instrument même, des timbales.

Les timbales sont, avec la flûte et la lyre, les instruments caractéristiques de l'antiquité. Les timbales étaient en usage chez les peuples primitifs de l'Inde et sont restées un de leurs instruments favoris. Les Hébreux s'en servaient dans leur musique consacrée au culte de Dieu, aussi bien que pour célébrer une victoire ou pour fêter quelque grand personnage. L'histoire sainte est toute remplie de descriptions de cérémonies où, à côté des voix humaines, et pour en augmenter la puissance, figurent de nombreux timbaliers. Marie, sœur de Moïse, après le passage de la mer Rouge, prit une timbale et se mit à jouer en dansant avec les femmes des Hébreux. La fille de Jephté alla au-devant de son père et le conduisit au son des chœurs, des lyres et des timbales. Chez les païens, les timbales étaient employées aux mêmes usages. Les femmes phrygiennes célébraient, au son de cet instrument, les mystères de la mère des dieux.

Si nous passons des cérémonies religieuses aux simples divertissements, nous verrons encore la timbale tenir un rang important.

En Perse, on jouait des timbales pendant le repas du roi, et les seigneurs migréniens se servaient d'une petite timbale pour chasser l'aigle et le faucon. En frappant violemment sur ces sortes de tambours, ils effrayaient ces animaux et ensuite les tiraient au vol.

Les timbales sont encore en usage dans tout l'Orient, et pour donner une idée de l'habileté des

timbaliers syriens, il suffit de citer ce passage de Brofferie sur les mœurs musicales de la Syrie : « On emploie parfois, dit l'auteur, jusqu'à huit timbales d'inégale grandeur et rendant, par conséquent, un son différent chacune ; on les dispose par terre en forme de cercle, la plus grosse au milieu, et les musiciens, accroupis sur leurs jambes devant leur instrument, les frappent avec le poing. Ils jouent sans musique, donnant la note quand elle doit arriver, suivant la combinaison harmonique ou mélodique du morceau. Cette sorte de musique sert aux bals, aux fêtes et à tous les divertissements donnés par les souverains. Dans les mariages mahométans on se sert aussi de la timbale pour reconduire la mariée dans la maison de l'époux. La manière dont on joue de la timbale en cette circonstance mérite d'être signalée, car elle est des plus pittoresques : un serviteur porte la timbale sur ses épaules et le musicien en joue en marchant derrière lui. Si la mariée est d'une condition supérieure, on double, on triple, on multiplie davantage encore le nombre des timbales. »

Les timbales ont été employées en France à l'usage de la cavalerie. Les troupes françaises à cheval avaient leurs timbales comme aujourd'hui l'infanterie a ses tambours. En campagne, on se servait des timbales en guise de cloches pour célébrer le service divin, et un timbalier avait à honneur de défendre son instrument au péril de sa vie, comme le porte-drapeau défend l'étendard confié à son courage.

Les timbales étaient en outre fort en honneur dans les cours d'Europe, où elles étaient l'accompagnement obligé des trompettes. L'art du timbalier avait acquis, dans ces temps si éloignés de nous par les progrès de la musique, une grande importance, et, si nous en croyons notre savant ami, Georges Kastner, membre de l'Institut, à qui nous empruntons une partie des faits ci-dessus énoncés, il ne fallait pas moins de six ans d'étude pour former un timbalier digne du nom d'artiste. Plusieurs timbaliers ont acquis une célébrité qui a survécu aux années, et nous voyons la ville de Strasbourg se glorifier d'avoir donné le jour au timbalier Willig. La ville lui avait fait présent d'un riche costume et lui allouait un traitement fixe digne de sa haute renommée.

Aujourd'hui que la musique est devenue un art plus raffiné, les timbales ont cessé d'être un instrument solo, et, par conséquent, n'ont plus le privilége de faire naître l'enthousiasme. Le sauvage du *Café des Aveugles*, au Palais-Royal, est peut-être le dernier représentant de ces solistes déchus. La ville de Strasbourg ne lui ferait pas un traitement annuel; tout au plus consentirait-elle à lui fournir son costume... de sauvage.

J'ai vu à l'exposition internationale de Londres (1862), une paire de timbales en argent, cotée trente mille francs! Certes, ce n'est pas sur leurs économies que nos timbaliers d'orchestre achèteront jamais de semblables timbales, et on s'est de-

mandé en vue de qui elles avaient pu être fabriquées. C'est un amateur anglais, passionné pour cet instrument, qui en a fait l'acquisition. Il en joue, dit-on, seul, chez lui, dans ses moments de mélancolie et pour chasser ses humeurs noires.

Mais si l'on ne fait plus de concerts de timbales, en revanche cet instrument occupe une place importante dans nos orchestres. On sait le parti puissant, pittoresque et dramatique que Beethoven a su en tirer dans ses symphonies, particulièrement dans la symphonie pastorale, dans l'admirable *crescendo* de la symphonie en *ut* mineur et dans l'*adagio* de la symphonie en *si bémol*.

Passons maintenant de l'instrument à l'instrumentiste, des timbales aux timbaliers.

I

Le timbalier est un homme de taille moyenne, d'une complexion délicate, d'une nature bilieuse et nerveuse; son visage, pâle et dégarni de barbe, porte l'empreinte de la réflexion. Un vague sentiment d'inquiétude se répand dans l'expression de son regard vif et pénétrant. La responsabilité qui pèse sur lui à l'orchestre, la confusion qui naîtrait, dans certains cas, d'un coup de timbale porté à faux, l'impossibilité de cacher cette faute au public, les conséquences qu'elle peut entraîner dans un moment où le plus grand effet d'une

scène dépend d'une seule note de cet instrument justement appliquée, enfin l'attention soutenue qu'exige la lecture d'une partie de timbale où les mesures à compter et les silences de toutes valeurs sont toujours très-nombreux, tout cela donne aux timbaliers cette physionomie inquiète, ce regard vif et fiévreux que nous avons généralement remarqués en eux.

Hors du champ de bataille, c'est-à-dire hors de l'orchestre, le timbalier conserve cette même physionomie inquiète et sérieuse, modifiée par un sentiment de fière tristesse.

Le timbalier doit être non-seulement un excellent musicien, doué de l'oreille la plus délicate, mais encore il doit tenir de la nature certaines qualités physiques sans lesquelles le travail, si opiniâtre qu'il fût, resterait impuissant. Les qualités physiques nécessaires à l'exécution du timbalier consistent principalement dans la souplesse du poignet et dans la rectitude à frapper la note, rectitude qui est presque autant dans les bras que dans le sentiment du rhythme.

Or, comme les musiciens seuls peuvent apprécier tout le mérite du timbalier, artiste incompris du public, il souffre des blessures cuisantes de l'amour-propre froissé, et devient triste et misanthrope, quand, par un de ces revirements qui font partie des bizarreries humaines, il ne tombe pas dans des accès de joie intempestive, plus significatifs peut-être que la tristesse même.

Combien de petits pianistes, de méchants violonistes, d'ignorants chanteurs sont fêtés dans le monde, et largement rétribués, pendant que le timbalier, musicien sérieux, souvent très-instruit dans la science de l'art du compositeur, vit, délaissé, des faibles appointements de sa place à l'orchestre! C'est qu'on ne joue point des timbales dans les salons et que les femmes, pour étaler leurs grâces et se rendre intéressantes, ne peuvent pas faire semblant de se trouver mal de plaisir à l'audition d'un roulement de timbales.

Le timbalier apporte, dans toutes les transactions de la vie, une méticuleuse rigidité.

Un timbalier ne souscrit jamais de billets à ordre et paye régulièrement ses fournisseurs, ce qui le distingue en outre de certaines catégories d'artistes les plus mauvais débiteurs, au dire de tous les tailleurs, de tous les bottiers et de tous les propriétaires.

Comme les bureaucrates subalternes, le timbalier porte des habits râpés, mais propres.

On le voit à l'extrémité de l'orchestre, debout à côté de ses timbales, revêtu d'un pantalon de drap noir, d'un habit également noir, le plus souvent passé de mode, et d'une cravate blanche soigneusement empesée; pendant que ses confrères, les autres musiciens d'orchestre, sont négligemment vêtus d'un paletot, d'un pantalon de fantaisie et d'une cravate quelconque. Chose étrange! cet homme que son instrument prive des douces sa-

tisfactions du succès, — ce grand mobile des artistes, — pour lequel la musique n'a que deux notes, la *quinte* et la *dominante*, cet homme est, de tous les musiciens de l'orchestre, celui dont la personne est le plus en évidence et qui, par cela même, concentre sur lui les regards du public. Le chef d'orchestre est assis sur un siége élevé, mais il tourne le dos aux spectateurs; les contrebassistes sont debout, mais ils se dérobent aux regards, cachés qu'ils sont par leur énorme instrument; le timbalier seul, à découvert devant ses deux timbales, est exposé aux yeux des spectateurs qui suivent ses mouvements et le regardent avec indifférence. Le soin tout particulier que le timbalier donne à sa toilette doit être attribué à la place qu'il occupe dans l'orchestre.

Plusieurs compositeurs distingués, en tête desquels nous placerons Adolphe Adam, ont débuté dans la carrière musicale par l'emploi de timbalier qu'ils ont plus ou moins bien rempli. Le spirituel auteur du *Chalet*, que la mort a si brusquement enlevé à ses brillants travaux, m'a avoué qu'il s'était plus d'une fois *blousé* lui-même en blousant ses timbales.

Duprez, le grand chanteur de l'Opéra, a aussi été timbalier avant de devenir ténor.

Mais le plus célèbre des timbaliers, à tous les titres, est très-certainement Schneitzhœffer, timbalier de l'Opéra et auteur de plusieurs ouvrages importants, parmi lesquels se distingue le déli-

cieux ballet la *Sylphide*, qui est resté le triomphe de Taglioni, d'aérienne mémoire.

Avec un nom plus allemand que l'Allemagne, Schneitzhœffer était Français, Gascon de naissance, d'humeur et d'esprit. Cet excentrique musicien portait bien tous les caractères que nous avons observé, chez les timbaliers en général, seulement il les dissimulait, et on peut dire que chez lui la tristesse était gaie, et que c'est par des traits d'humeur et des farces souvent scabreuses qu'il manifestait sa mélancolie. Inquiet, sombre, il ne sortait de ses amères réflexions que pour se jeter dans quelque aventure propre à tromper ses inquiétudes en grisant son esprit. Il riait pour n'avoir pas à pleurer et se moquait de tout pour ne pas se lamenter sur chaque chose.

On écrirait un volume entier, et des plus amusants, en rassemblant les facéties de cet homme excentrique.

La première et la plus originale de toutes, peut-être, est celle qu'il fit en arrivant à Paris, où il venait s'établir comme professeur de chant. Sachant que son nom, rempli de consonnes et peu consonnant, comme il le disait lui-même, était d'une prononciation impossible pour nos gosiers français, il écrivit sur ses cartes :

SCHNEITZHŒFFER

(Prononcez Bertrand)

PROFESSEUR DE CHANT.

Cette plaisanterie contribua plus à répandre son nom que s'il se fût gravement fait annoncer à la quatrième page de tous les journaux durant plusieurs années.

Je ne veux pas me faire l'écho des mille et une extravagances que la chronique attribue au célèbre timbalier ; mais il en est une dont j'ai été presque témoin, et que, pour cette raison, je demande la permission de raconter.

Le sujet est délicat, les détails sont risqués, la plaisanterie tout entière est difficile à décrire, tant elle est saugrenue ; mais elle peint si bien l'excentricité de cet esprit malicieux et plein d'inventions bouffonnes, qu'on voudra bien me la passer.

II

C'était un soir, après une représentation de *Robert le Diable*. Schneitzhœffer, en compagnie de Tulou, de Gouffé et de Meifred, se promenait dans le passage de l'Opéra, qu'on désigne sous le nom de galerie de l'Horloge. On causait tout en fumant des cigares qu'un ami de Meifred lui avait apportés de la Havane. On s'entretenait, je crois, de Duprez, qui commençait alors à perdre sa voix, mais qui, néanmoins, grâce à son admirable talent, se maintenait dans la position supérieure de premier ténor de l'Opéra, et rendait son remplacement difficile sinon impossible.

« Ce n'est plus qu'une volonté qui chante, dit Meifred.

— C'est bien autre chose ! répondit Tulou : c'est un homme qui, en dépit de la *Cuisinière bourgeoise*, trouve moyen de faire un civet sans lièvre.

— Mais non pas sans *chat*,... ajouta Gouffé avec beaucoup d'à-propos.

— Bravo ! s'écrièrent les musiciens, le mot est heureux...

— Il n'y a que Schneitzhœffer, reprit Tulou, qui ne dit rien ce soir. D'où vient son air morose? Est-ce qu'il aurait lu le *Constitutionnel?...* »

A cette époque, ce journal avait encore, au moins sur une oreille, le bonnet de coton dont il s'est entièrement débarrassé depuis.

« Messieurs, répondit le compositeur-timbalier, en affectant une gravité comique, je n'ai lu le *Constitutionnel* qu'une seule fois dans ma vie, et j'étais jeune... Je réfléchissais, voilà tout.

— A quoi donc?

— Au moyen de faire cracher un homme quand il n'a pas envie de cracher.

— Que dit-il? reprirent ensemble les trois musiciens étonnés.

— Je dis, messieurs, que, pendant que vous parliez, j'étais en train de réfléchir au moyen de faire cracher un homme alors qu'il n'aurait aucune envie de le faire.

— Et ce moyen?...

— Je l'ai trouvé. »

Des rires d'incrédulité accueillirent ces paroles.

« Vous ne me croyez pas, messieurs?... Pa-

rions... parions à souper pour tous, y compris le monsieur que je ferai cracher, et auquel, après ça, nous devrons bien une politesse.

— Nous tenons le pari, répondirent unanimement les joyeux artistes.

— Pose toi-même les conditions de la gageure, dit Meifred en s'adressant au timbalier.

— Les conditions sont très-simples : je parie à souper pour cinq, nous quatre et *lui*, qu'en moins d'une minute, — une minute, pas plus, — je ferai cracher la première personne que vous me désignerez... Cela vous va-t-il?

— Parfaitement!

— Eh bien, ajouta Schneitzhœffer, je suis prêt; désignez-moi le personnage. »

Les musiciens, intrigués au dernier point, ne pouvant se faire aucune idée des moyens qu'allait employer l'excentrique timbalier, qui paraissait parfaitement sûr de son affaire, se mirent en devoir de lui chercher une victime. Ils avisèrent un monsieur dont la mise sévère, la figure sérieuse, la démarche grave et l'embonpoint, qui ajoutait à la noblesse de toute sa personne, leur permirent de croire qu'il ne se mettrait point de connivence avec leur confrère, et que toute la rhétorique de ce dernier, pour faire cracher ce personnage plein d'importance, échouerait si telle n'était pas, en effet, son envie.

Un geste indiqua à Schneitzhœffer ce monsieur

qui arrivait lentement, une canne à pomme d'or à la main.

Un instant le timbalier parut hésiter ; un sourire d'inquiétude avait effleuré ses lèvres, et les trois musiciens se félicitèrent peut-être intérieurement d'avoir gagné leur pari.

Le grave personnage n'était plus qu'à deux pas du timbalier, et le timbalier ne bougeait pas ; il allait le dépasser, quand, par un mouvement de volonté suprême, Schneitzhœffer s'élança sur l'inconnu comme une bombe, et, sans prononcer un seul mot, le tint pressé quelques secondes dans ses bras.

Dès qu'il l'eut lâché, le gros monsieur se mit à cracher à plusieurs reprises, en cherchant son mouchoir dans sa poche, en s'agitant en tous sens, en lançant sur le timbalier des regards de feu.

Il voulait parler, mais les paroles restaient dans sa gorge contractée par la colère.

Il se tordait comme un furieux, et crachait sans cesse, en s'essuyant la bouche avec désespoir.

On eut dit qu'il venait d'avaler une couleuvre.

Schneitzhœffer, lui, était admirable de sang-froid.

Il ne bougeait pas. Les bras pendants, les mains ouvertes et crispées, il regardait d'un air stupidement étonné sa piteuse victime se débattre plaisamment et le menacer du poing.

Quand les premières émotions de la surprise furent passées, que l'inconnu put parler, il s'avança

vers le timbalier, et approchant son visage de celui de l'artiste au point que leurs nez se rencontrèrent :

« Me direz-vous enfin, monsieur, cria-t-il d'une voix formidable, ce que signifie cette plaisanterie ?

— Oh ! monsieur, oh ! monsieur, lui répondit le timbalier à demi-voix, sans changer de position et en conservant sa mine étonnée, ses bras pendants et ses mains crispées, c'est incroyable, incroyable !... C'est à en jeter sa langue aux chiens !

— Eh ! plût à Dieu, monsieur, que jamais... en effet...

Et le gros homme cracha de nouveau et avec plus de force que jamais.

« Comme il crache ! dit Meifred, en se penchant à l'oreille de Gouffé.

— C'est étonnant, répondit celui-ci.

— C'est admirable, murmura Tulou.

— Pardon, monsieur, continua Schneitzhœffer en s'adressant à sa victime, mille fois pardon !... Je vous ai pris pour un autre, pour un de mes amis que je n'ai pas vu depuis dix ans, et, ma foi, le bonheur de le revoir, l'entraînement naturel, l'expansion de l'amitié, cette passion sublime, ce sentiment des grandes âmes, cette vertu céleste, comme dit Lacépède dans sa *Poétique de la musique*... je n'ai pas été maître de moi.

— C'est égal, monsieur, vous m'avouerez que

vous avez une singulière manière d'embrasser vos amis. »

Et le malheureux cracha de nouveau.

« Comprends-tu, dit Meifred à Tulou, en parlant toujours à voix basse.

— Peut-être, répondit ce dernier.

— Moi, je comprends, dit Gouffé, c'est affreux !

— Prenez ma tête, monsieur, prenez-là, dit en faisant un pas en avant et en s'inclinant hypocritement devant sa victime le perfide timbalier.

— Que diable voulez-vous que j'en fasse de votre tête.

— Je la garderai donc... Quelle ressemblance, mon Dieu! quelle ressemblance!... Plus je vous contemple, et plus... Depuis dix ans que je suis timbalier, je n'ai jamais rencontré une pareille conformité de figure, de tournure, de voix, de tout enfin!

— Ah! vous êtes timbalier, monsieur?

— Quelle lueur d'espérance!... Seriez-vous aussi timbalier, monsieur? Entre timbaliers on s'excuse ordinairement ses petites erreurs!...

— Je ne suis pas précisément timbalier, monsieur, mais je pourrais l'être... Je joue du triangle dans la musique de ma compagnie, vers laquelle l'amour de l'art m'a irrésistiblement poussé. Notre musique est l'honneur de la garde nationale plus encore que la valeur de ses armes.

— Ce n'est certes pas peu dire... Ah! monsieur est artiste... Je ne me suis donc pas tout à fait

trompé! s'écria le timbalier avec un accent de voix difficile à décrire, et en se retournant du côté des trois musiciens, car l'autre, mon ancien ami, celui que j'ai cru embrasser est aussi artiste.

— Je ne suis pas précisément musicien, n'ayant jamais étudié la musique... Mais j'aime cet art de passion, les timbales et le triangle surtout, et j'adore les artistes, qui sont pour la plupart de joyeux et aimables farceurs.

— Cher confrère, lui dit avec effusion le timbalier, très-heureux de voir les choses tourner à bien, la sagesse des peuples a raison quand elle proclame qu'il n'y a pas de mal en ce monde qui ne tourne à bien..... Je croyais avoir retrouvé un vieil ami; le ciel m'en envoie un nouveau. Mais, cher confrère, — cette qualification plaisait évidemment au gros monsieur, et chatouillait son amour-propre de triangle, — on cimente mieux une amitié nouvelle à table, à côté d'une bouteille de champagne, d'un pâté truffé, en joyeuse et bonne compagnie. Et puisque le hasard, ou plutôt notre bonne étoile nous réunit ici plusieurs musiciens, si nous allions terminer la soirée par un bon souper au Café de Paris? Qu'en pense mon cher confrère?

— Mais...

— Allons, décidez-vous, vous avez l'air de compter des pauses, absolument comme si vous faisiez une partie de triangle... Une!... deux!...

— C'est qu'il est bien tard, et ne sachant pas

avoir le plaisir de vous rencontrer, je n'ai pas prévenu ma domestique qui...

— Enlevé ! c'est entendu ! la domestique attendra ! s'écria le timbalier. Allons au Café de Paris. »

Et cet excellent bourgeois suivit les compagnons de cette folie d'un jour en crachant une dernière fois.

III

LE HAUTBOÏSTE.

Je me souviens d'avoir lu dans un dictionnaire cette notice biographique sur Beethoven :

« Beethoven (Louis Van), compositeur de musique, né à Bonn, sur le Rhin, le 17 décembre 1770, de Jean Van Beethoven, chanteur » titulaire à la chapelle de l'électeur de Cologne. » On a de lui des sonates pour piano, et quelques » symphonies à grand orchestre, appréciées des » amateurs. »

C'est à peu près comme si l'on disait :

« Montesquieu (Charles de Secondat, baron de), » publiciste français, né en 1689. On a de lui des » *Lettres persanes*, des *Considérations sur la Grandeur et la Décadence des Romains*, et un ouvrage » intitulé *De l'Esprit des lois*, appréciés des amis » des lettres. »

On trouve dans l'*Encyclopédie méthodique* un article sur le hautbois, digne de la notice sur Beethoven.

Voici cet article :

« Hautbois, instrument à vent, qui a une anche » très-délicate. Son défaut est de canarder quel- » quefois ; mais *on ne lui connaît que des qualités* » *brillantes*, quand M. Vogt, élève de Sallatin, en » joue. »

Voilà des explications bien satisfaisantes ; rien sur l'origine de cet instrument ; une seule appréciation sur sa nature, et elle est erronée. Il semble, en vérité, que la musique ait eu, de tous temps, le privilége d'inspirer aux écrivains les bourdes les mieux constituées.

Aussi, les amateurs de musique agiront-ils sagement, quand ils voudront s'instruire sur cet art, en ne consultant que les écrits spéciaux des musiciens, et, autant que possible, des musiciens *pratiques*.

Pour ma part, c'est surtout en lisant un des ouvrages de M. Georges Kastner, que j'ai appris à connaître l'histoire du hautbois.

Le hautbois dérive du chalumeau. Il s'écrivait autrefois en deux mots, et l'adjectif prenait l'accord, comme on peut s'en assurer par ce passage de Rabelais, dans *Pantagruel* : « *Iouant des haulx boys* » *et musettes.* »

Les hautbois, les tambourins et les flûtes furent longtemps, en France, les seuls instruments des orchestres de danse. C'est avec les hautbois et les tambourins que nos ancêtres dansaient en plein air, sur le vert gazon, leurs *branles* et leurs *gail-*

lardes. S'amusaient-ils moins que nos pierrots et nos débardeurs des bals de l'Opéra, polkant convulsivement devant les deux cents musiciens d'un Musard quelconque en délire? J'en doute. Les plaisirs, ainsi que la peine, sont en nous à un certain degré; on peut développer les sensations de l'homme, on ne saurait les accroître au delà des limites fixées par la nature. Le plaisir du paysan, quand il a mis ses habits de dimanche, quand il joue à la quille auprès de l'église de son village, ou qu'il conduit, bras dessus, bras dessous, à l'assemblée, sa grosse et fraîche promise, ce plaisir est aussi vif que celui du riche et grand seigneur assis à une table de jeu couverte d'or, ou en rendez-vous galant avec une duchesse.

Mais pardon de cette enjambée dans le domaine de la philosophie pure. Je reviens à mes moutons, c'est-à-dire à mon hautbois.

Cet instrument a, pendant longtemps, conservé ce son nasillard et cru qui le rendait impropre à l'expression de certaines nuances musicales. Le père Mersène dit que « la musique du hautbois est » propre pour les grandes assemblées, comme » pour les ballets, pour les nopces, pour les fêtes » des villages, et pour les autres réjouissances » publiques, à raison du grand bruit que font les » hautbois et de la grande harmonie qu'ils ren» dent. »

Malgré les perfectionnements apportés de nos jours dans la fabrication du hautbois, perfection-

nements qui ont eu pour principal effet de modifier son timbre, cet instrument ne se prête point aux traits rapides et brillants; son mécanisme est resté défectueux, et tel passage possible dans un mode, sur le hautbois, devient impraticable dans un autre. Ces défauts disparaîtront, sans doute, quand les hautbois seront construits d'après l'excellent système de Bœhm.

Mais, si le hautbois manque de brillant, il a d'autres qualités précieuses; il est doux, pastoral, naïf, et porte à la mélancolie. Nul autre instrument mieux que le hautbois, ne saurait chanter avec charme les airs primitifs des montagnes, si poétiquement tristes, si touchants et si chastes dans leur naïve simplicité. Quand il fait entendre des airs du pays, le hautbois éveille dans l'âme des hommes éloignés de leur patrie une sorte de langueur poétique et extatique, qui plonge l'esprit dans un indicible ravissement. L'âme devient malade, alors, de cette mystérieuse maladie, mélange indéfinissable de bonheur, de tristesse, de regrets, d'espérance et d'amour, qu'on appelle nostalgie.

Jean-Jacques Rousseau, que M. de Lamartine traite d'âme égoïste, mesquine, hypocrite, maladive, rongée de vice, etc., dans un des numéros du *Cours familier de Littérature*, après avoir dit de lui, dans le *Civilisateur*, qu'il était un « génie de cœur et de style, » Jean-Jacques Rousseau raconte que, dans les corps formés de soldats suisses, il

était défendu, sous peine de mort, de jouer le *Ranz des vaches ;* parce que, disait l'auteur du *Contrat social* et du *Devin de village*, cette mélodie faisait fondre en larmes, déserter ou mourir ceux qui l'entendaient, tant elle excitait en eux l'ardent désir de revoir leur patrie.

Mais une même cause produit quelquefois des effets contraires, quoi qu'on en dise, et le prisonnier, comme l'exilé, trouve dans les airs qui rappellent la liberté ou la patrie, la plus douce des consolations. Écoutez plutôt le langage naïf et si plein de cœur d'un de nos braves soldats d'Afrique, le chasseur Bernard, fait prisonnier par Abd-el-Kader :

« Le jour, dit-il, quand on nous laissait libres, » nous nous livrions à une foule de jeux que nous » inventions pour abréger les ennuis de notre » captivité; nos officiers nous aidaient; mais le » soir, sous nos mauvais gourbis d'alfa, que nous » avions dû construire pour ne pas coucher sous le » ciel, nous disions des chansons du pays, des » chansons de soldats.... L'un de nous, loustic » quand même, et doué d'une jolie voix, nous » chantait quelquefois *les Hirondelles*, de Béranger, » et je ne sais comment cela se faisait, mais nous » pleurions tous, le chanteur y compris. Il n'a » jamais pu finir sa chanson. »

Voici, d'après les observations que j'ai pu faire, quels sont les mœurs, les habitudes et le caractère des hautboïstes, en général :

Le hautboïste est triste, tendre, naïf et timide comme les sons de son instrument. En amour il est certainement moins passionné que le violoniste, mais son amour est durable. Si j'étais femme et que je désirasse, comme toutes les femmes, avoir un mari constant, j'épouserais un hautboïste.

Après cela, il est bien possible qu'il se trouve quelque hautboïste inconstant; je ne réponds de rien.

Cet instrumentiste ajoute aux qualités précieuses que je viens d'énumérer beaucoup d'ordre dans son intérieur et le goût de l'économie. De tous les musiciens d'orchestre, il est peut-être le seul qui ait un livret de caisse d'épargne. Sans être élégant dans sa mise, il est toujours très-convenablement vêtu et d'une propreté remarquable. Son humeur est sédentaire et il est sobre de paroles. Il ne loge jamais en garni. Tout, chez lui, est rangé avec soin; ses papiers de musique, chose rare chez un musicien de profession, ne sont jamais éparpillés sur les meubles, ils sont toujours mis en ordre dans un casier, spécialement consacré à cet usage et placé à côté du pupitre. Le hautboïste est ponctuel aux répétitions, et un des premiers à prendre sa place dans l'orchestre quand l'heure de la représentation théâtrale ou du concert a sonné. Aussi arrive-t-il rarement que des amendes viennent ébrécher, dans le courant du mois, ses modestes appointements.

Le hautboïste étudie son instrument debout

devant son pupitre, les deux mains ramenées sur le hautbois. Cette position donne nécessairement à la longue une certaine roideur dans tout le corps.

D'un autre côté, la musique de hautbois, naïve, pastorale et souvent tristement monotone, ne provoquant pas chez l'exécutant ces contorsions défectueuses du cou que quelques artistes se croient autorisés à faire pour donner plus d'expression à leur jeu et mettre en relief les passages d'un caractère passionné, il en résulte que le hautboïste exécutant un solo est une véritable statue de marbre.

Le défaut capital du hautbois est bien, comme le dit très-agréablement l'*Encyclopédie méthodique*, de *canarder* quelquefois. Le hautbois *canarde* même très-souvent dans les mains de certains amateurs.

Exemple l'aventure suivante dont le rare mérite parmi tant d'autres aventures qui se publient, est d'*être arrivée*.

Un jeune homme, habitant une ville de province, avait été séduit par les beaux yeux d'une charmante veuve que la mort de son mari avait dû rendre bien inconsolable, car c'est avec tous les hommes qu'elle cherchait à se consoler de la perte immense de celui-là.

Le jeune adorateur de cette veuve inconsolable était beau, élégant, spirituel, aimable et riche ; il semblait avoir tout pour lui. Mais comme on n'est pas parfait, notre héros jouait du hautbois avec un nombre infini de canards à la clef. C'était désolant,

d'autant plus que se croyant un beau talent, il il ne manquait jamais une occasion de lâcher de sa volière, — je veux dire de son hautbois, — la bande sonore des hydrobates qu'il y tenait toujours en réserve. Il se rendait presque chaque soir chez la veuve et lui faisait toutes sortes de déclarations en prose, en vers et en musique. Elle les accueillait toutes avec cette bienveillance perfide dont les femmes coquettes ont le secret, car cette femme était coquette et perfide, comme on va le voir.

Cela dura ainsi jusqu'à ce que notre amateur ayant été remplacé dans le cœur par trop hospitalier de la veuve, elle voulut se débarrasser de lui.

Le hautbois la servit à merveille en cette circonstance.

« Monsieur Charles, lui dit-elle un soir, je voudrais vous voir parfait, et vous avez un défaut.

— Lequel? répondit naïvement M. Charles.

— Vous jouez mal du hautbois.

— Soit, répondit l'amoureux, je ne jouerai plus de hautbois, puisque cela vous déplaît.

— Je veux, au contraire, que vous en jouiez.

— Mais, dit le pauvre Charles assez embarrassé, il vous est donc agréable d'entendre mal jouer du hautbois?

— Point, fit la belle, mais il me serait très-agréable de vous en entendre bien jouer.

— Pourtant jusqu'à présent votre bienveillance pour mon faible talent...

— Ce qui est passé est passé; parlons du présent

et de l'avenir. Partez pour Paris, étudiez avec les grands maîtres, et quand vous aurez acquis un talent véritable, que vos mélodies seront épurées des... canards qui les obstruent et les altèrent d'une façon si fâcheuse, revenez, et je verrai alors si je dois vous accepter pour mari.

Le hautboïste fit quelques timides objections, et finit par céder à ce caprice de la femme qu'il aimait.

A Paris il prit des leçons et travailla l'instrument jusqu'à six heures par jour. Quand il se crut de force à paraître avec honneur devant celle qui ne voulait pour second époux qu'un homme de première force sur le hautbois, il retourna dans son pays.

Par une belle nuit il se rendit sous la fenêtre de l'objet aimé, son hautbois à la main, et entonna les premières mesures d'une sérénade. Mais, soit qu'il fût ému, soit qu'il eût encore besoin de perfectionner son talent, il joua plus mal que jamais, et des éclats de rire de la veuve accueillirent ce malencontreux morceau. Il quitta la ville cette nuit même et alla cacher son désespoir en Amérique, où il est mort d'une maladie de langueur.

— Mon malheur, disait-il dans les derniers temps de sa vie, est d'avoir joué du hautbois. Si je n'avais pas joué de cet instrument elle m'eût peut-être aimé... Oui, mais je jouais du hautbois... Et pourtant, ajoutait-il, d'un air convaincu, il est si facile de ne pas jouer du hautbois ! »

Dans les partitions modernes on écrit toujours deux parties de hautbois, et les compositeurs lui donnent souvent des solos.

Il existe de charmantes fantaisies de concert pour cet instrument, composées par Vogt, Triébert, Verroust, Lavigne, et nous avons plusieurs fois entendu aux concerts du Conservatoire un délicieux caprice de Beethoven pour deux hauthois et un cor anglais.

IV

LE VIOLONISTE.

Avant de vous parler du violoniste, permettez qu'à l'aide des érudits qui se sont occupés de l'histoire des instruments de musique, je vous dise quelques mots du violon.

L'époque de l'invention du violon est fort douteuse. Quelques historiens pensent qu'il nous a été apporté par les Croisés, qui le tenaient des peuplades indiennes; d'autres croient, avec plus de raison, peut-être, qu'il est d'origine française, comme semblent l'indiquer les premières partitions italiennes, où il est désigné sous le nom de *piccolo violino alla francese*. Ce qu'il y a de certain, c'est que le plus ancien violon qu'on ait conservé est un violon français, fabriqué par Jean Kerlin, luthier breton, dont il porte le nom avec la date de 1449. Cet instrument était en possession de

M. Koliker, luthier à Paris, au commencement de ce siècle.

L'étymologie du mot violon est aussi incertaine que l'époque exacte de l'invention de cet instrument. Un auteur, Court de Gebelin, se livre sur ce sujet à des réflexions plus ou moins ingénieuses : « Le mot *violon*, dit-il, indique un instrument à cordes qu'on fait résonner avec un archet. Mais, quelle est l'origine de ce nom? Elle se perd dans la suite des temps pour tous les étymologistes ; car dire avec eux qu'il vient de l'espagnol *biolone*, ce serait tout au plus supposer que cet instrument nous a été donné par l'Espagne, ce qui serait peut-être difficile à prouver. Ce nom tient à ceux de quelques autres instruments appelés *viole*, *basse de viole*, *violoncelle*. »

« Si jamais nom dut être formé par onomatopée, écrit un autre historien, n'est-ce pas celui des instruments de musique? Ils ont un son à eux, un son déterminé et constant, un son propre à les distinguer de tout autre. Les instruments bruyants, tels que le tambour, le tympanon et la timbale, portent des noms parfaitement imitatifs. En les nommant, on peint le coup qui les fait retentir. Dans les instruments à cordes on avait à peindre des sons d'une tout autre espèce, des sons aigus et sifflants, grêles en quelque sorte; on eut donc recours pour les exprimer à la voyelle *i*, dont le son grêle, aigu et sifflant, se met si bien à l'unisson de ces instruments, et qui, associée au son *o*,

sert également à peindre cette joie et cette gaîté qu'accompagne et qu'inspire, dans les fêtes, le son des instruments. On dit *viole*, *violon*, par le même sentiment qu'on disait *ioh! ioh!* et qu'on dit en *iol* et en *jol* les mots celtes, teutons, basques, qui peignent la joie et le plaisir. C'est de ce mot que les latins firent également *fides*, qui désigna les instruments à cordes et qui forma le diminutif *fidicula*, petit instrument à cordes; tandis qu'en le prononçant en *v* ils en firent, premièrement *vitula*, la déesse de la joie; deuxièmement, en latin barbare, cet instrument dont nous avons altéré le nom en celui de *vielle*. Ils en firent encore *vitulari*, se réjouir, folâtrer; *vitellianæ*, tablettes sur lesquelles on écrivait des choses gaies. »

Malheureusement ce qui vient jeter du doute sur la vérité de ces savantes hypothèses, c'est que le violon n'est point un instrument essentiellement folâtre, quoiqu'il se prête avec bonheur à l'expression de la musique gaie.

Si l'on en juge par les nombreux essais, tous infructueux, qui ont été tentés dans ces derniers temps pour modifier la forme du violon, on doit conclure que depuis longtemps il a atteint sa perfection architectonique. On peut dire même que de toutes les industries artistiques, la lutherie est la seule qui ne soit point en progrès. Ses efforts ne tendent plus à améliorer, mais simplement à rester stationnaire en se rapprochant le plus pos-

sible, par l'imitation, des produits de Maggini, de Steiner, de Guarnerius et de Stradivarius.

La structure du violon, si simple en apparence, qu'il semble formé seulement de quatre planches d'inégale grandeur, d'un manche et de quatre chevilles, est pourtant très-compliquée; il y a dans sa structure des mystères impénétrables qui déroutent la science. Pourtant on ne peut douter, à l'inspection des divers instruments si bien caractérisés des anciens maîtres de la lutherie, qu'ils n'aient été guidés dans la pratique de leur art par des principes sûrs, basés sur l'acoustique et les mathématiques. Le hasard ne produit pas toujours bien et constamment bien de la même manière. Quoi qu'il en soit; la tradition était perdue; ce qui le prouve surabondamment, c'est l'énorme quantité de médiocres violons fabriqués en Europe, dans les dernières années du siècle passé.

On en était arrivé à désespérer de jamais égaler les maîtres de la lutherie du seizième siècle, quand parurent les premières imitations de M. Vuillaume.

Plus persévérant que les alchimistes à la recherche de l'absolu, et surtout plus heureux qu'eux, M. Vuillaume s'était posé un problème qu'il a résolu au delà même de ses espérances.

Plusieurs des instruments de M. Vuillaume furent vendus comme anciens par des luthiers étrangers, ce qui donna lieu à des procès dans lesquels le fabricant français fut appelé comme témoin. Paganini lui-même ne put un jour reconnaître son

violon qu'il avait donné à réparer à M. Vuillaume d'avec un violon fabriqué sur le même modèle par cet habile luthier.

Le violon est sans contredit le plus poétique, le plus passionné, le plus expressif de tous les instruments. « Il a dans l'orchestre, » dit M. Lichtental, « une telle prééminence sur les instruments à vent, qu'on ne pourra jamais les considérer comme ses rivaux. Dans la symphonie, comme dans les accompagnements, le violon soutient toujours le discours musical ; et si, pour varier les effets, il cède pour un instant l'empire de l'harmonie, c'est pour reparaître aussitôt dans toute sa splendeur. Ses quatre cordes suffisent pour donner plus de quatre octaves et pour offrir toutes les ressources que réclament le chant et la variété de la modulation. Au moyen de l'archet, qui met les cordes en vibration et en fait parler plus d'une à la fois, il unit au charme de la mélodie celui des accords. La qualité de sa voix qui joint la douceur à la vivacité, lui donne la supériorité sur tous les instruments, et avec le secret qu'il possède de modifier les sons et d'exprimer les accents des passions, il rivalise avec la voix humaine. »

Buffon a dit : « Le style c'est l'homme même. » On peut ajouter : « L'instrumentiste c'est l'instrument même. » Nous avons déjà démontré cette vérité en étudiant le caractère et les mœurs de quelques musiciens exécutant de différentes espèces d'instruments ; le violon vient encore confirmer

notre observation à ce sujet. En effet, les sons éminemment sympathiques et expressifs du violon, la musique passionnée dont il est le dramatique interprète, influent incontestablement d'une manière très-sensible sur le moral du violoniste. Le violoniste est d'ordinaire passionné, irritable, d'un caractère inégal, orgueilleux, impressionnable à l'excès, mais craintif. Sa gaîté, comme la gaîté du violon, a quelque chose de fou, de burlesque souvent. Il plaisante en jonglant avec les mots comme il plaisante en jonglant avec les notes quand il joue *le Carnaval de Venise*, de Paganini, ou le désopilant *Marlborough*, de Pilet. Il est triste sans sujet et passe sans transition du sombre de la quatrième corde de son humeur, à la pétulante gaîté de la chanterelle de son esprit. Vous lui parlez et souvent il pense à toute autre chose qu'à ce que vous lui dites. Le violoniste a des visions, des pressentiments et il se plaît à lire des contes fantastiques. *La Sonate du Diable* devait nécessairement être composée par un violoniste.

Comme homme, le violoniste est éminemment distingué. Son visage, d'un ovale parfait, est pâle; son nez est long et fantastique; sa bouche est grande; ses yeux sont petits, mais fascinateurs et pleins de feu; sa taille est svelte. Je ne connais pas un seul violoniste de talent qui soit gros.

Ajoutons, comme un signe des plus caractéristiques, qu'il porte les cheveux longs.

Le violoniste est très-soigné dans sa mise, et il

aime à se parer de bijoux. Plusieurs des bijoux qu'il porte, lui ont été donnés par des grands personnages en témoignage de leur satisfaction; mais d'autres sont achetés par le violoniste lui-même, bien qu'il les fasse tous passer pour des cadeaux royaux. Les violonistes sont les derniers hommes, en France, qui aient porté des sous-pieds. Ce musicien a toujours son habit boutonné, et des bottines d'un irréprochable vernis. Son chapeau, seul, de tous les détails de sa toilette, est quelquefois défraîchi et hurlerait fort avec le reste de son habillement, si l'on ne savait qu'un chapeau fané est accepté dans un certain monde où le chef passe avant le couvre-chef.

Quand il joue en public, le violoniste cherche par des poses bizarres et par des éclairs de regard à s'emparer de l'esprit de son auditoire. Il tient à produire l'effet d'un être surnaturel. C'est sa principale manie et c'est aussi un de ses éléments de succès. Un violoniste qui aurait la figure d'un bon bourgeois et les poses naturelles, ne serait pas un violoniste; ce serait tout simplement un joueur de violon, ce qui est bien différent.

Avec les qualités que nous venons d'énumérer, on conçoit ce que doit être l'amour du violoniste. Cet amour est passionné, mais timide, et il y a dans le cœur de ce musicien, pour la femme qu'il aime, un mélange indéfinissable de sentiments contradictoires qui se heurtent en lui, l'oppressent et troublent son esprit. Son orgueil lui dit qu'il n'est

point au-dessous de l'amour qu'il inspire, aimât-il une duchesse ; mais son caractère craintif retient les aveux prêts à s'échapper de ses lèvres, et le plus souvent il se borne à aimer et à souffrir en silence.

L'histoire suivante des naïves et gracieuses amours d'un jeune violoniste fera mieux comprendre notre pensée que toutes les analyses que nous pourrions faire pour la mettre en relief.

Louis Durantin était âgé de quinze ans, lorsqu'il vint seul à Paris. Son père, cultivateur aisé du Finistère, n'ayant que lui de garçon, avait voulu en faire un abbé.

La muse des sons en décida autrement.

L'enfant n'apprit rien de ce qu'on voulait qu'il sût, et sut ce qu'on ne voulait pas lui apprendre, c'est-à-dire la musique et le violon.

Il fallut céder à une vocation irrésistible.

A bout d'efforts et de volonté, le père Durantin permit enfin au jeune Louis de partir pour Paris, et d'entrer au Conservatoire, dans une classe de violon.

En écoutant son père, le futur artiste avait peine à contenir sa joie. En parlant à son fils, l'honnête cultivateur ne pouvait réprimer sa colère.

« Va, malheureux, lui dit-il, tu seras le désespoir de mes vieux jours, et ta conduite hâtera la mort de ta mère !

— Mon père !

— Veux-tu me laisser parler!... Je comptais sur toi pour rehausser le nom de la famille, et tu veux le déshonorer, au contraire.

— Mon père !

— Veux-tu me laisser parler!... Oui, tu le déshonoreras en menant cette vie de dissipation et de vagabondage de tous les artistes, en allant de carrefour en carrefour, de café en café, ton instrument à la main, pour distraire les badauds et gagner ta misérable vie.

— Mais, cher père, je t'assure que les bons artistes ne vont jouer du violon, ni dans les carrefours, ni dans les cafés; qu'ils sont, au contraire, parfaitement reçus dans le monde, et recherchés jusque dans le palais des rois, quand ils ont un grand talent. Vois Paganini, cher père!

— Veux-tu me laisser continuer!... Tu me parles toujours de cet homme-là, de ce *Paganini* que je ne connais pas, et qui, j'ai quelque raison de le supposer, avait fait un pacte avec le diable. Ce que je sais, moi, et ce que je ne sais que trop bien parce que je l'ai vu, c'est qu'il y a des joueurs de violon dans les cafés, et que je n'en ai vu que là.

— Mais, mon père, je t'assure...

— Veux-tu me laisser parler!... Comme malheureusement, je ne puis faire que tu ne sois pas mon fils, tu recevras, pendant ton séjour à Paris, une somme de soixante et quinze francs par mois, à laquelle ta mère, toujours trop bonne, ajoutera,

de temps à autre, soit quelques petits pots de beurre, soit un lièvre ou une volaille.

— Je te remercie bien, cher père.

— Veux-tu me laisser parler!... Je te défends de m'écrire, à moins que tu ne sois malade. Tu pourras, s'il te plaît, donner régulièrement des nouvelles à ta mère ; cela ne me regarde pas, et je ne veux pas m'en mêler. Quant à moi, je me considère comme n'ayant plus de fils; avec cette différence, toutefois, que si je n'avais pas de fils, j'aurais soixante et quinze francs de moins à payer chaque mois. »

Ce discours fit sur le pauvre enfant une douloureuse impression, mais ne changea pas sa résolution. Le père Durantin avait espéré fléchir son fils au dernier moment, en lui tenant un langage des plus sévères. Il vit, cette fois encore, que la volonté du jeune musicien était inébranlable, et il se résigna en poussant un profond soupir.

La scène du départ fut très-touchante.

La pauvre mère qui croyait, comme son mari, que tous les violonistes étaient destinés à tendre dans les cafés une casquette graisseuse, et que les clarinettes et tous les musiciens de la foire sortaient des classes du Conservatoire, blâma son fils intérieurement, mais lui pardonna de tout cœur. Elle pleura à sanglots en le serrant dans ses bras.

Le père Durantin, aussi ému que sa femme, voulut néanmoins paraître froid, et tint ferme jusqu'au bout. Il se laissa embrasser par son fils,

mais ne l'embrassa pas, et se borna à lui donner une vigoureuse poignée de main.

Puis la diligence roula, car il y a vingt ans de cela, et les chemins de fer, comme on sait, n'existaient pas encore entre Paris et la Bretagne.

Les pauvres gens, comme s'ils eussent conduit leur fils à la mort, rentrèrent au logis l'œil humide et la tête penchée.

Après trois jours de voyage, le jeune Louis faisait son entrée dans la capitale, au son des fanfares du conducteur de la diligence. Un ami de son père l'attendait au bureau des messageries, et le conduisit dans une chambre louée à l'avance, après l'avoir emmené dîner chez lui.

Sans perdre de temps, Louis Durantin prit un professeur de violon, et, après plusieurs mois d'un travail opiniâtre, le jeune musicien se présentait aux concours du Conservatoire. Il fut reçu dans cette école, bien qu'on le trouvât un peu âgé. Trois ans plus tard, il remportait le premier prix de violon et un second prix d'harmonie. Tout fier de ce résultat, il en fit part à son père. Voici la réponse que lui adressa ce dernier :

« Si tu m'avais écouté, au lieu des couronnes du Conservatoire, qui ne signifient rien du tout, tu serais, à cette heure, à la veille d'avoir sur ta tête la calotte d'abbé, ce qui est, à la fois, honorable et lucratif. Je ne veux plus t'en parler ; mais si les années ont apporté quelque raison dans ton esprit, quitte ton violon et reviens au pays. J'aime mieux

encore te nourrir à ne rien faire, que payer pour te donner un état qui conduit à la misère et à tous les désordres, ceux que le démon pousse à vouloir l'exercer.

» A cette condition seulement, je me dirai ton père.

« DURANTIN. »

Le lauréat du Conservatoire pleura en recevant cette lettre; mais comme il avait plus que jamais confiance en son étoile, il répondit avec fermeté à son père, qu'il était artiste et resterait artiste toute sa vie. Il ne demandait d'autre faveur que la continuation de sa modique pension.

Après avoir ambitionné uniquement le talent de l'exécutant, Louis Durantin rêva la gloire du compositeur. L'étude des grands maîtres devint sa principale occupation, et il se mit à composer jour et nuit.

Deux ans se passèrent encore, pendant lesquels le jeune artiste, dont la vie était exemplaire, grâce à sa passion pour la musique, et grâce aussi peut-être à la modicité de sa pension, qui ne lui permettait aucun plaisir, n'eut d'autre distraction que le travail même auquel il se livrait sans relâche.

Mais il vient un moment dans la vie où la composition des quatuors pour instruments à cordes, des messes et des cantates à grand orchestre, ne suffit plus à combler tous les vides du cœur.

Durantin, qui occupait au quatrième étage d'une

maison, une modeste chambre donnant sur une cour, avait vue sur les chambres de derrière d'un grand et bel appartement, occupé par un riche négociant retiré des affaires, par sa femme et par sa fille, charmante jeune personne de dix-huit ans.

Les croisées de la chambre à coucher de cette jeune fille donnaient naturellement sur la cour et se trouvaient en face de la chambre du violoniste, mais à un étage au-dessous. Il la voyait souvent traverser sa chambre comme une gracieuse silhouette, à travers le jour obscurci des rideaux de dentelles; et quelquefois, il l'entendait jouer sur le petit piano droit qu'elle avait dans sa chambre des romances et différents airs du répertoire de l'Opéra et de l'Opéra-Comique.

Souvent il arrivait que la jeune fille, écartant les fins rideaux de sa fenêtre, collait son joli visage contre les carreaux de vitre pour mieux voir dans la cour.

Durantin nourrissait alors son cœur et son esprit de cette apparition enchanteresse, et il respirait à peine jusqu'à ce que ce charmant objet se fût dérobé à son admiration.

Il passa des heures entières, puis des journées entières devant son papier réglé, la plume à la main, non plus à écrire, mais à épier le moment où celle pour qui il soupirait timidement, viendrait s'offrir à sa vue, ne fût-ce qu'un instant. Une minute du bonheur de la voir compensait largement une journée d'attente.

Louis Durantin avait un ami plus âgé que lui d'une dizaine d'années; cet ami était peintre et se nommait Théodore Pellier. Les deux artistes prenaient assez régulièrement leurs repas ensemble, chez madame Sébastien, une crémière ambitieuse, qui avait joint à sa laiterie une sorte de table d'hôte, installée dans le fond de la boutique, et où venaient se repaître des étudiants, des artistes et de petits employés.

— Tu ne manges plus, dit un jour Théodore Pellier à son ami Durantin : tu es amoureux.

— Qui? moi!... Oh! non, répondit en rougissant le musicien; je ne mange pas parce que je n'ai pas faim.

— Sans doute, mais tu n'as pas faim parce que tu es amoureux. Je connais ça, mon petit, j'ai passé par là, et je ne me trompe jamais sur ce chapitre. Comment se nomme la particulière?

— Eh bien! puisque tu l'as deviné, répondit Durantin, c'est vrai, je suis amoureux, mais amoureux sans espoir; car moi, pauvre artiste inconnu, j'aime une fille riche, de très-bonne famille, jolie comme un ange, et qui, sans doute, n'a jamais levé les yeux sur moi. Ah! si elle était pauvre, plus pauvre que moi encore, j'oserais peut-être alors lui parler, et si elle ne me repoussait pas, je lui offrirais mon nom. Moi qui, jusqu'à présent, n'ai voulu m'occuper que de musique sérieuse, de bonne musique, j'irais m'offrir aux éditeurs, je composerais pour les pensionnats des romances

niaises, pour les gens du monde des quadrilles vulgaires, pour les amateurs de plates fantaisies pour piano et violon. S'il le fallait, je donnerais même des leçons de solfége, et nous vivrions heureux parce que nous nous aimerions. Malheureusement elle est riche, et il me faut renoncer à tout espoir.

— Mon pauvre ami, répondit Pellier, tu parles comme on parle toujours à vingt ans. Sache donc, trop innocent jeune homme, qu'il n'est pas plus difficile de se faire aimer d'une princesse que d'une couturière, de la fille d'un millionnaire que d'une pauvre fille, pourvu qu'on puisse les voir et leur parler. Les femmes sont toutes égales devant ce petit potentat qu'on appelle l'amour. Ne te souviens-tu donc pas de ces vers de Voltaire :

> Qui que tu sois, voici ton maître,
> Il le fut, l'est, ou le doit être.

— Si du moins ajouta Durantin poursuivant son idée, si du moins celle que j'aime était pauvre et de condition inférieure, je m'assurerais, en l'épousant, sa reconnaissance éternelle, et cette reconnaissance serait un sûr garant de notre bonheur conjugal.

— Erreur, mon ami, erreur ; les femmes trouvent toujours qu'elles valent au moins le mari qui les épouse, et, pour l'homme qui se marie, il n'y a guère entre telle femme ou telle autre que la différence de la dot. Veux-tu un conseil?

— J'en ai grand besoin, répondit le musicien.

— Tu aimes une jeune fille riche ; eh bien fais-toi aimer d'elle, et en te mariant tu feras une bonne affaire, ce qui est très-rare, au lieu de faire une bêtise, ce qui est très-commun.

— Mais comment pourrai-je me faire aimer? comment pourrai-je lui parler et lui déclarer mon amour?

— Les circonstances dictent les moyens en pareil cas. Aie confiance en toi et va de l'avant. Souviens-toi surtout que la persévérance est le génie des amoureux, et qu'avec de la persévérance on arrive toujours à deux choses en ce monde : à se faire aimer de celle qu'on aime et à se faire recevoir de l'Académie, au choix du consommateur.

Le timide Durantin rentra chez lui plus bouleversé que jamais et se sentant fort peu de disposition pour mettre en pratique les conseils de son ami.

On était arrivé aux premiers jours du printemps, la saison des fleurs et des amours. Mathilde Brunet (c'est le nom de la jeune fille aimée de l'artiste) ouvre une des fenêtres de sa chambre à coucher, regarde quelques instants autour d'elle, prend une chaise qu'elle place devant une table à ouvrage, et s'assied, une tapisserie à la main.

« Mon Dieu, qu'elle est belle! se dit le violoniste. Est-il possible qu'il y ait un homme assez heureux pour plaire à une créature si parfaite! Et

pourtant, ajouta-t-il en lui-même, elle se mariera un jour, et l'homme qui doit l'épouser existe. Que ne suis-je archiduc et millionnaire, pour déposer humblement à ses pieds mes titres et ma fortune! Si elle pouvait lire dans mon cœur tout ce que je ressens pour elle, peut-être aurait-elle pitié de moi, et ce serait déjà du bonheur que d'obtenir sa pitié... Mais elle ne lève jamais les yeux sur ma triste demeure; d'ailleurs, peut-on lire dans le cœur quand la bouche reste muette?... Ah! que je suis à plaindre!... « Aie confiance en toi, m'a dit Pellier, et va de l'avant; la persévérance est le génie des amoureux. » Eh! mon Dieu! je suis bien persévérant, car le ciel m'est témoin que je n'ai jamais aimé que Mathilde, et que je l'aime en silence depuis bien longtemps déjà... Oui, mais je l'aime en silence et je n'ose pas lui avouer mon amour... Pourrais-je, sans la blesser, lui écrire? Non, assurément. Pourrais-je, de cette fenêtre, lui faire des gestes significatifs, tels que de lui envoyer des baisers, d'appuyer ma main sur mon cœur, de me mettre à genoux en dirigeant sur elle des regards suppliants? Non, encore; une pareille audace l'irriterait, et je m'exposerais ainsi à ne plus la revoir jamais... Oh! quelle idée!... Oui, c'est cela; j'attirerai son attention par ce moyen, et si, par le plus heureux des hasards, elle m'avait déjà remarqué; si, par impossible, elle avait pour moi quelque bienveillante sympathie, elle me comprendrait peut-être; elle

pourrait même me répondre sans se compromettre, car ce langage ne serait compris que de nous deux... Je suis bien ému... ma main tremble... n'importe! essayons. »

Et l'artiste courut prendre son violon ; puis, s'étant approché discrètement de sa fenêtre, qu'il avait eu soin d'entr'ouvrir, il attaqua les premières notes de ce récitatif de *Guillaume Tell*, rendu célèbre par l'expression si profondément juste que lui avait donnée Duprez :

Ma présence pour vous est peut-être un outrage.
Mathilde, mes pas indiscrets
Ont osé jusqu'à vous se frayer un passage.

La jeune fille leva la tête aux premières notes de l'instrument; mais elle la rabaissa aussitôt, et continua sa broderie sans paraître davantage se préoccuper ni du violoniste ni de l'air qu'il jouait.

« Ah! se dit le pauvre artiste, elle dédaigne mes timides avances, et peut-être se fait-elle un jeu cruel de mes tourments... à moins pourtant qu'elle ne m'ait pas compris... Mais comment lui expliquer?... En faisant moi-même la réponse aux vers de ce récitatif. »

Et aussitôt il continua :

On pardonne aisément un tort que l'on partage.
Arnold, je vous attendais.

Mais la jeune fille ne bougea pas.

« Rien! dit Durantin, pas un geste d'encouragement, pas un sourire, pas même un regard! Il

paraît qu'elle ne m'attendait pas. C'est l'indifférence la plus complète. »

Il sortit découragé et s'en alla trouver son ami Pellier, qui jugea excellent et très-délicat le moyen imaginé par l'artiste, pour déclarer son amour à la belle Mathilde. Pellier lui promit le succès le plus satisfaisant, s'il persévérait dans cette voie de téléphonie amoureuse.

Ces paroles mirent du baume dans le cœur du musicien, et quand la nuit fut venue, il attendit à sa fenêtre, son violon à la main, que Mathide fût revenue dans sa chambre. Puis quand il n'y vit plus de lumière, pensant que la jeune fille était sur le point de s'endormir, il mit une sourdine à son violon et fit entendre ce chant si suave rendu plus pénétrant par l'application de la sourdine, sur les cordes de l'instrument.

Dormez, dormez, chères amours!
Pour vous je veillerai toujours.

Deux jours se passèrent sans que Durantin eût trouvé l'occasion de renouveler ses euphoniques déclarations.

Le troisième jour, la jeune fille se montra dans sa chambre, ouvrit sa croisée, et reprit sa broderie comme elle avait fait l'avant-veille. Bien vite le musicien s'empara de son mélodique auxiliaire, et chanta cet air gracieux de Boïeldieu :

Viens, gentille dame;
De toi je réclame
La foi des serments.

Il sembla à Durantin, qu'après cet air, Mathilde avait levé les yeux vers lui, et que ce regard n'avait pas l'expression du courroux. Encouragé par ce semblant d'approbation, il reprit son violon et soupira cette tendre romance de *la Favorite :*

Ange si pur, que dans un songe
J'ai cru trouver, vous que j'aimais !

Cette fois il en était sûr, Mathilde avait souri avec une ineffable douceur, en levant ses beaux yeux vers la fenêtre de l'artiste. Électrisé par cette marque de sympathie, Durantin arracha, des cordes frémissantes de l'instrument, cette mélodie du même opéra de Donizetti :

Pour tant d'amour ne soyez pas ingrate,
Lorsqu'il n'aura que vous pour seul bonheur.
Quand d'être aimé pour toujours il se flatte,
Ne le chassez jamais de votre cœur.

Jamais le violon de Durantin n'avait exhalé des accents plus tendres et plus passionnés, et c'est tremblant de crainte et d'espoir qu'il vit la jeune fille, poser sur la table la tapisserie qu'elle tenait dans la main, et se lever. Il crut que, contrariée de cet excès d'audace, elle allait fermer sa croisée pour ne plus y revenir. Il n'en fut rien, heureusement. La fenêtre resta ouverte, et Mathilde répondit, sur son piano, au violon de l'artiste, par cet air adorable de la comtesse, dan *le Comte Ory :*

En proie à la tristesse
Ne plus goûter d'ivresse,

Au sein de la jeunesse ;
Souffrir, gémir sans cesse,
Voilà quel est mon sort.

Plus prompt que l'éclair, Durantin, dans le paroxysme du bonheur, répondit à l'aveu du piano par la proposition suivante de son violon :

Ah ! viens dans une autre patrie,
Viens cacher ton bonheur,
Viens cacher ton bonheur.

Le violoniste s'était trop hâté, et le *crescendo* de ses sentiments déplut à Mathilde, qui riposta par ce fragment du *Domino noir :*

Le trouble et la frayeur dont mon âme est atteinte
Me disent que j'ai tort, hélas ! je le crains bien.

Après l'exécution de ce dernier air, elle ferma la croisée de sa chambre en tenant les yeux baissés, et se retira pour ne plus reparaître de la journée.

Durantin ne pouvait se consoler de ce contre-temps. Mais Pellier l'ayant rassuré en lui jurant que tout allait à merveille, qu'il fallait redoubler d'audace et employer les grands moyens, il rentra chez lui suffisamment raffermi dans ses espérances. Il attendit toute la journée du lendemain, l'œil constamment dirigé vers la chambre de Mathilde. Enfin la jeune fille parut à la tombée de la nuit. Rassemblant alors tout son courage, et pour suivre l'avis du peintre, il osa la regarder en face en portant la main sur son cœur. A ce geste trop expressif, la jeune fille voulut répondre une

fois encore, et le piano fit entendre ce fragment du quatuor des *Mousquetaires de la reine :*

Mais d'où lui vient autant d'audace
D'oser lever les yeux sur moi !

Désespéré et profondément ému, l'artiste prit lamentablement son violon, et pleura plutôt qu'il ne chanta sur la chanterelle de son instrument les deux couplets suivants de cette romance devenue populaire de Blangini :

Je t'aimerai tant que l'amant de Flore
De ses baisers caressera les fleurs ;
Tant qu'au matin la bienfaisante aurore
Fécondera nos vergers de ses pleurs,
Je t'aimerai.
Je t'aimerai tant que de la lumière
Mes yeux verront le disque radieux,
Je veux encore en fermant la paupière
Te répéter pour mes derniers adieux :
Je t'aimerai.

L'émotion gagna Mathilde aux derniers accents de cet air, dont les paroles sont si intimement liées au chant. Elle fixa sur le violoniste un regard compatissant ; je crois même, sans toutefois pouvoir l'assurer, qu'elle lui envoya de sa blanche petite main un baiser à la dérobée. Et passant de l'attendrissement à la gaîté, elle se prit à rire malicieusement et alla sur son piano jouer ce refrain si connu d'une romance de Paul Henrion :

Pour me dérober à votre poursuite,
Quand je ne sais plus ou cacher mes pas,
Soyez mon époux ; alors à ma suite
C'est le seul moyen qu'on ne vous trouve pas.

Si au lieu d'une histoire authentique je m'étais proposé d'écrire une œuvre de fantaisie, une *nouvelle*, je me serais ingénié à trouver pour ma fable, un dénoûment quelconque, sentimental ou plaisant, mais aussi original que possible, à la place du dénoûment assez vulgaire qu'on va lire. Par exemple j'eusse posé M. Brunet, dès le commencement de mon récit, comme un mélomane extravagant de la famille assez nombreuse des grotesques en musique. J'aurais imaginé qu'un jour, dans un voyage à Naples, il avait entendu chanter par un homme du peuple une mélodie ravissante que, malheureusement il n'avait pu noter, et dont le souvenir faisait à la fois le tourment et l'espoir de sa vie. M. Brunet, malade de ce chant rentré, serait allé, pour se guérir, c'est-à-dire pour retrouver sa mélodie, plusieurs fois à Naples, mais toujours en vain. Je l'aurais représenté persécuté par l'idée fixe de mettre la main, ou plutôt l'oreille sur cet air trop fugitif, et tombé dans une sorte de maladie de langueur par suite de cette disposition de son esprit. Enfin, oh ! bonheur inespéré ! dans le dialogue de Durantin avec M^lle^ Mathilde, j'aurais fait sortir ce chant précieux de l'archet de mon héros. M. Brunet se fût trouvé là juste à point pour entendre ce motif bien-aimé. Transporté, ravi d'aise, il eût offert sa fille à Durantin, ce qui pour certains pères est la meilleure manière de prouver leur reconnaissance. J'aurais adopté ce dénoûment ou j'en aurais ima-

giné un autre. Mais ici, ne cherchant pas à faire de l'art, voulant simplement rester dans la *vérité vraie* des événements, il me faut dire les choses telles qu'elles se sont passées, au risque d'être moins original. Donc voici les faits :

Le lendemain du jour où cette dernière scène avait lieu, M. Brunet, le père de Mathilde, entrait chez Durantin.

— Monsieur, lui dit-il, je sais tout.

L'artiste s'inclina, attendant son arrêt.

— Ma fille m'a tout dit, monsieur, et j'avais tout deviné depuis longtemps. Aussi depuis longtemps ai-je pris des informations minutieuses sur vous et sur votre famille. Vous aimez ma fille, monsieur, n'est-il pas vrai?

— Si je l'aime, monsieur! mille fois plus que tout au monde.

— Devant cet aveu, monsieur, et en raison de la visite que je vous fais en ce moment, il vous est, je crois, facile de pénétrer mes intentions. Vous n'êtes personnellement pas riche, je le sais, mais votre famille jouit d'une certaine aisance et le nom qu'elle porte est respectable. Vous avez du talent et vous pouvez ambitionner la gloire. En outre, ce qui est une raison déterminante à mes yeux, votre conduite a toujours été celle d'un loyal garçon, d'un laborieux artiste. Je crois donc, monsieur, assurer le bonheur de ma fille, à qui vous n'avez point déplu, en allant au-devant de vos mutuels désirs, en vous offrant sa main. Acceptez-vous?

Pour toute réponse le musicien, trop ému pour articuler une parole, se jeta dans les bras de son futur beau-père.

Trois mois après, le mariage avait lieu entre Louis Durantin et mademoiselle Mathilde Brunet. Outre ses dix-huit printemps et les grâces de sa personne, Mathilde offrait à son mari une dot assez ronde de trois cent mille francs, avec près d'un million d'espérances. M. Brunet avait mis une condition au mariage; c'est que les *jeunes gens* vivraient chez lui. Pouvait-on refuser cette faveur à un si excellent homme?

— Que t'avais-je dit? s'écria Pellier en apprenant de Durantin l'excellente nouvelle.

— Ah! mon ami, tu es un grand philosophe, et dès que nous serons revenus, ma femme et moi, d'un voyage aux Pyrénées, je veux que tu fasses notre portrait à tous deux.

Quant au père Durantin, il ne pouvait comprendre que le violon de son fils eût accompli un semblable miracle, et on l'entendait parfois murmurer en se parlant à lui-même :

— C'est égal, tous les joueurs de violon, même ceux qui sortent du Conservatoire, n'ont pas si bonne chance. Louis l'a échappé belle, et si j'avais un second fils, je lui dirais de même : « Fais-toi abbé et ne te fais pas violoneux. »

V

LE JOUEUR DE GROSSE CAISSE.

Après le timbalier le corniste, le hautboïste et le violoniste, les joueurs de grosse caisse et de tambour méritent de prendre place dans cette galerie de croquis à la plume.

Veuillez donc vous donner la peine d'entrer, M. le grosse-caisse et vous aussi M. le tambour.

Rossini est le premier compositeur, je crois, qui ait employé la grosse caisse à l'orchestre; ce qui lui a valu à une certaine époque le surnom de *Signor Vacarmini*. A bien peu d'exceptions près, la grosse caisse joue dans l'orchestre un rôle pitoyable, en lui donnant le caractère des orchestres de saltimbanques. Pourtant, il est des cas où, comme dans *Christophe Colomb*, la grosse caisse produit un effet d'imitation très-saisissant.

Mais si la grosse caisse dont on a tant abusé dans ces dernières années, est généralement condamnable dans les orchestres de symphonies, elle joue dans la musique militaire un rôle fort important, particulièrement dans les pas redoublés.

Le musicien chargé de jouer la partie de grosse caisse dans les bandes militaires, est le chef des instruments de percussion; il frappe, et les cymbales, le triangle et le chapeau chinois, épiant ses

mouvements, frappent avec lui. Le *grosse-caissiste* est le caporal de l'orchestre ; avec cette différence qu'il ne commande que trois hommes au lieu de quatre que commande un caporal ordinaire.

L'usage et la vue constante de la grosse caisse ne sont pas sans influence sur les habitudes et le langage des artistes qui jouent de cet instrument. Un joueur de grosse caisse ne vous appelle jamais que *gros* farceur ; il vous demande des nouvelles de vos *gros* enfants, et s'il vous raconte ses chagrins, ce sont toujours de *gros* chagrins comme sa *grosse* caissse.

Les instruments de percussion, qu'on a plaisamment nommés de *persécution*, étaient jadis, dans la garde nationale, le partage à peu près exclusif des poëtes et des prosateurs, que la crainte de *l'hôtel des haricots* forçait à revêtir l'uniforme militaire. Chaque place vacante de triangle, de cymbale ou de chapeau chinois, était sollicitée par dix représentants de la littérature, qui mettaient tout en œuvre pour l'obtenir.

Demandez plutôt au poëte Méry qui, durant six mois a intrigué avec une opiniâtreté voisine du désespoir, pour obtenir la place de cymbalier dans la musique de je ne sais plus quelle légion ; demandez aussi à Roqueplan, qui n'a dû qu'à de puissants protecteurs et à son pouvoir discrétionnaire sur les loges de l'Opéra, dont il était alors directeur, la place de triangle dans cette même légion ; demandez encore à Duvert, le spirituel vau-

devilliste, à Duprez, le célèbre ténor, à Amédée Achard, à Dantan, le sculpteur, à notre excellent ami et cher maître, Louis Desnoyers, qui a tenu, avec distinction, les cymbales dans la musique de la garde nationale de Mâcon, son pays natal, et à tant d'autres, qui tous ont sollicité avec ardeur et obtenu avec peine les places si enviées dans la garde nationale, de chapeau chinois, de triangle, de caisse roulante, etc.

A la vérité, le bonheur de jouer de ces instruments en défilant au pas accéléré dans les rues, en tête d'une colonne de bons bourgeois déguisés en soldats, était la moindre des raisons de cette convoitise; il faut chercher la principale dans les exemptions de gardes à monter, accordées à cette époque aux musiciens de la milice citoyenne, quel que fût, d'ailleurs, l'instrument de leur choix.

C'est en défilant sur la place du Carrousel, peu de temps après la révolution de Février, que Duvert, triangle, fit à Amédée Achard, chapeau chinois, en lui parlant de Raspail, l'apologiste et le propagateur du camphre, comme on sait, ce jeu de mots, si souvent répété depuis :

« Savez-vous, mon cher *chapeau*, les nouvelles du jour ? »

— Non.

— Raspail vient d'être nommé membre de l'assemblée nationale. Qu'en ferons-nous ? (*Camphrons-nous.*)

Passons au tambour pour raconter un fait qui nous est personnel.

VI

LE TAMBOUR.

S'il est un instrument peu musical en lui-même, c'est à coup sûr le tambour. Qui le croirait, pourtant? Il y a des joueurs de tambour aussi vaniteux que peuvent l'être des pianistes et des ténors.

J'eus l'occasion de faire exécuter à Paris, il y a une quinzaine d'années, une sorte de symphonie de ma composition, mêlée de danse et intitulée *le Dernier jour de Pompéi*. Ne voulant pas la signer de mon nom, je la fis paraître sous le pseudonyme de Wilhem Steinberg. Après la première répétition d'orchestre, l'artiste chargé de la partie de tambour me prit à l'écart :

« C'est très-bien, jeune homme, me dit-il; votre ouvrage renferme d'excellentes choses, mais permettez-moi de vous le dire, la partie de tambour est mal écrite.

— Comment! répondis-je, étonné de cette observation; on peut donc mal écrire pour le tambour? On ne m'avait jamais parlé de cela au Conservatoire.

— Au Conservatoire!... Jolie école de musique où l'on ne compte pas une classe de tambour!...

Dites, s'il vous plaît, à messieurs du Conservatoire, qu'ils sont ou bien coupables, ou bien ignorants, de vous avoir exposé à me faire une semblable question. C'est Gros-Jean, *premier tambour du monde* et auteur d'une *méthode raisonnée* pour cet instrument qui le leur fait dire. »

Et Gros-Jean, personnage bien connu de tous les musiciens, courba la tête comme pour se saluer lui-même.

Le tambour est rarement employé à l'orchestre, où son âpre et dure sonorité se fond mal avec le reste des instruments. Pourtant, dans quelques pièces militaires, son rôle est important.

A côté de la grosse-caisse, du tambour, du triangle, du tam-tam, des cloches, des castagnettes, plus ou moins admis à l'orchestre, il est d'autres instruments de percussion dus à l'imagination vagabonde de certains chefs d'orchestre, pour lesquels il n'y a pas de sots instruments, il n'y a que de sourds auditeurs et des badauds stupides.

Combien nous sommes loin de l'époque où un critique des plus distingués écrivait ces lignes à propos des instruments de percussion :

« Les cymbales sont anti musicales. Le métal » trop sonore dont elles sont composées vibre avec » tant de force qu'il ne rend que du bruit, et ce » bruit est si éclatant qu'il couvre quelquefois » l'orchestre et déchire les oreilles sensibles. Je » sais que dans quelques marches il donne un air » guerrier qui plaît à la multitude ; mais ce carac-

» tère doit être dans le rhythme et dans la mélodie;
» et quand des troupes défileront sur un air martial,
» accompagné de trompettes et de timbales, bien
» difficiles seront ceux qui désireront encore y
» ajouter ces maudites cymbales, supportables tout
» au plus en plein air, dans une marche véritable,
» mais assourdissantes sur nos théâtres. »

Ce qui mérite surtout d'être cité, ce sont les réflexions que ce même écrivain fait à propos du triangle. Ces réflexions prouvent une fois de plus quelle transformation véritablement extraordinaire s'est opérée dans la composition des orchestres, autrefois si doux, aujourd'hui si bruyants, et combien dans l'espace de moins d'un siècle le goût musical a changé.

« Le bruit âpre et strident du triangle ne peut
» s'allier avec aucun son, et changerait en sup-
» plice le plus beau morceau de musique. Je sais
» que M. Gluck l'a employé dans son premier acte
» d'*Iphigénie en Tauride*, pour donner à la danse
» de ses Scythes un caractère barbare. Le succès
» de cette nouveauté ne doit pas engager à l'imi-
» ter. Qui ne voit qu'avec ces représentations
» fidèles de la nature on détruit l'art; que si on les
» pousse à ce degré de ressemblance, il n'y a plus
» de raison pour s'arrêter en chemin; que les ins-
» truments les plus baroques, les plus destructifs
» de toute musique, deviendront dans ce système
» nécessaires à la représentation musicale d'une
» action qui se sera passée dans les lieux sauvages

» où cette musique est en usage; qu'il faudrait » donner ensuite aux acteurs des cris inarticulés » au lieu de langage, des hurlements au lieu de » chant de victime, etc.? »

Il faut avouer que cette critique ne manque pas d'une certaine justesse, et qu'elle mérite, en conséquence, d'être méditée. Mais que dirait l'écrivain que nous venons de citer, s'il vivait de nos jours, où non-seulement on emploie les triangles pour accompagner les voix, où non-seulement la grosse caisse et les cymbales sont de rigueur dans tous les orchestres, mais où encore certains compositeurs introduisent à l'envi dans leurs partitions des tambourins, des cloches, des chapeaux chinois, des castagnettes, des tambours, des grelots, le tam-tam, des cornets à bouquin pour les voix, des enclumes, et jusqu'à des chaises que l'on casse pour marquer la mesure, comme dans je ne sais plus quel quadrille du très-célèbre Musard Ier. Employées avec beaucoup de tact, ces excentricités musicales peuvent se tolérer; elles peuvent même parfois produire un heureux effet; mais n'est-il pas incontestable qu'en multipliant les effets matériels, le compositeur agit contre toute pensée purement artistique, qui veut que l'art soit toujours l'imitation poétisée et embellie de la nature, et non la reproduction exacte de la nature par la nature elle-même?

Les compositions dans lesquelles les effets matériels remplacent l'imitation de ces mêmes effets par

le secours seul de l'art, sont à la musique expressive et poétisée par la pensée ce que le diorama est à la peinture. C'est assez prouver la supériorité de l'une et l'infériorité de l'autre.

Mais comme il n'y a rien d'absolu dans ce monde, et que le *laid* même peut devenir le *beau*, si le laid contraste heureusement avec ce qui suit et avec ce qui précède, il résulte que les instruments les plus barbares par leur nature peuvent, dans certains cas, produire un effet excellent et que rien ne pourrait remplacer. C'est une affaire de goût et le goût se règle par lui-même.

FIN

TABLE

Pages.

I. — Les Compositeurs et les Théâtres lyriques. . . . 1

II. — Les Chanteurs 49

III. — L'Orphéon et les Sociétés chorales libres. 84

IV. — Les Pianistes. 133

V. — Histoire, Philosophie et Littérature musicales. . . 268

VI. — La Musique de l'avenir et l'avenir de la Musique. . 361

VII. — Essai sur les œuvres de Michel Glinka, fondateur de l'Opéra national russe. 414

VIII. — Physionomies d'artistes. — Croquis à la plume. . . 449

FIN DE LA TABLE.

ML
60
C76

Comettant, Jean Pierre Oscar
Musique et musiciens

Music

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY